UNIVERSITY COLLEGE LONDON

47me ANNÉE N° 356

CAHIERS DU SUD

THIS CURRENT ISSUE MAY BE BORROWED OVERNIGHT ONLY

SOMMAIRE

POÉSIE HISPANO-AMÉRICAINE

FERNAND VERHESEN ..... *Voix vivantes de la Poésie Hispano-Américaine*

Textes de OCTAVIO PAZ, JORGE CARRERA ANDRADE, LUIS CARDOZA Y ARAGON, VICENTE GERBASI, ROBERTO JUARROZ, CESAR VALLEJO, JORGE LUIS BORGES, MANUEL DEL CABRAL, RAUL GUSTAVO AGUIRRE, HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA, XAVIER VILLAURRUTIA, RODOLFO ALONSO, EMILIO BALLAGAS

(Choix et Traduction de Fernand Verhesen et Edmond Vandercammen)

MIGUEL ANGEL ASTURIAS ..... *Kinkaju*
GEORGES-EMMANUEL CLANCIER .... *La rencontre d'Eté*
P. GIANNEY .... *La vie et l'œuvre de Dino Campana*
DINO CAMPANA ..... *La nuit (fragments)*
GABRIEL BOUNOURE ..... *Plaisirs de l'Egypte*
PEDRO SALINAS ..... *Variations*
TUDOR ARGHEZI ..... *Vers*

ESSAI

CLAUDE VIGÉE .. *Métamorphoses de la poésie moderne*

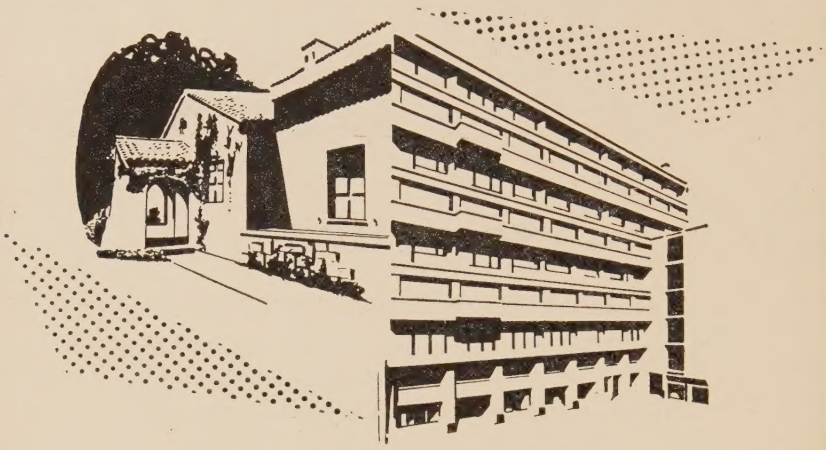
CHRONIQUES

par LÉON-GABRIEL GROS, RAYMOND JEAN, ROBERT LAFONT, ANDRÉ BLANCHARD

Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE 427.500 000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 REFERENCES DANS LA REGION

POÉSIE
HISPANO-AMÉRICAINE

FERNAND VERHESEN

VOIX VIVANTES
DE LA
POÉSIE HISPANO-AMÉRICAINE

La juxtaposition de structures sociales dont l'archaïsme est l'un des caractères les plus évidents interdit, au premier abord, toute qualification d'ensemble de l'homme hispano-américain. Il n'est guère plus aisé de définir celui-ci que de dégager une entité de l'Européen ! Cependant nous percevons un certain nombre de constantes qui nous permettent, à nous Européens, de nous distinguer des étrangers. Il doit en être de même en Amérique hispanique, avec cette réserve que la prise de conscience collective ne s'y manifeste pas explicitement. Sur le plan littéraire, certains écrivains sont tenus pour représentatifs du domaine hispano-américain, mais ils le sont d'une élite dont le rayonnement ne pénètre pas dans l'immense masse rurale répartie sur une superficie aussi vaste que celle de l'Europe, Russie comprise. Existe-t-il des écrivains, qu'ils soient chiliens ou mexicains, qui aient pu descendre assez avant dans l'âme de ces peuples si divers pour en exprimer l'essence commune ? Tout le problème est là. La littérature latino-américaine commence à peine d'acquérir une expression qui dépasse celle de problèmes individuels, ou locaux. Il faut dire que l'individu, en Amérique hispanique, est infiniment plus isolé, plus distinct, que l'individu européen. Aussi deux voies s'offraient-elles aux écrivains: ou bien transcender les différences et les abolir, mais avec elles les caractères mêmes de ces peuples, ou bien situer leur œuvre à un niveau tel qu'elle postulât une coïncidence absolue avec le point profond où se rejoindraient les courants secrets qui donnent aux peuples leurs physionomies apparemment indéterminées. Certains tentèrent, sans succès, d'emprunter la première voie, et c'est l'autre qui s'ouvrit, naturellement, aux plus lucides. Il leur incombait de se placer au juste milieu du cours des forces sous-jacentes. C'est-à-dire que la prise de conscience progressive d'une américanité hispanique exige

un effort d'adhésion à l'âme populaire qui n'est compatible avec l'individualisme, auquel nul ne renonce, qu'au prix d'une exceptionnelle synthèse. Ces écrivains sont, en majeure partie, des poètes et ils se nomment Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, César Vallejo, Vicente Huidobro.

Il semble vain de vouloir comprendre la démarche des poètes hispano-américains si l'on ne se réfère pas à deux données essentielles à l'homme d'Amérique: le temps qu'il vit, l'espace qu'il habite. Dépourvu de tout moyen d'appréhension proprement intellectuel de ces données, il en éprouve l'existence d'une manière qui nous est étrangère, à nous Européens, et qu'il s'agit de situer hors de nos communes mesures d'appréciation. Nous avons un passé historique et nous avons conscience, du moins espoir, que notre œuvre d'écrivain y prendra place. Nous vivons au futur antérieur. Si l'homme, chez nous, dépasse ses limites, c'est parce qu'il sait que le recours à la transcendance n'offre aucun péril: l'histoire est là pour l'accueillir. Nous nous révoltons parfois contre cette apparente ouverture - et cette facilité - mais nous ne nous en coupons pas moins de nos racines profondes, et l'effort accompli par le Surréalisme pour retrouver ces dernières ne parvint qu'à nous en donner l'irrémédiable nostalgie. Nostalgie aussi, du côté américain, mais pour des raisons exactement inverses. Pas de traditions historiques et culturelles auxquelles se référer, sinon de toutes récentes, si délimitées dans le temps qu'il est relativement facile de les rejeter. L'Hispano-Américain est incapable d'assimilation historique, incapable de convertir le passé, dit Leopoldo Zea (*América como consciencia*). Par contre, un fonds de traditions légendaires et mythiques prodigieusement riche ! Se placer dans leur courant équivalait à s'y perdre: ce n'est qu'aujourd'hui qu'il devient possible de les réfléchir avec lucidité. Les écrivains se trouvent, donc, hors du temps confortable d'une culture, et hors de toute référence temporelle à l'égard d'un passé auquel ils ne peuvent, d'emblée, accéder pleinement en raison de son obscure et proprement vertigineuse profondeur. Ils ne peuvent avoir que le « sentiment » d'une éternité, derrière eux, et devant eux, celui d'une autre éternité, promise à tout peuple qui commence à peine de prendre conscience de lui-même. Ainsi s'explique que le fondement même de la poésie hispano-américaine est l'intemporalité. Confrontant les divers aspects de celle-ci, nous serons amenés à faire une constatation curieuse, et capitale.

Nul mieux que Neruda (dans *Residencia en la tierra*) n'a exprimé la lenteur avec laquelle les choses se sont organisées dans un univers lui-même soumis à la loi d'un devenir sans origine ni fin, tant « le poids du minéral » lui impose sa « confuse unité ». Dans cet univers primitif, séjournent les hommes pendant le temps indéterminé d'une *attente* sans raison dans un monde « comme des cendres, comme des mers

qui se peuplent, dans la lenteur submergée, dans l'informe ». Ali Chumacero est un jeune poète mexicain « détaché non seulement du monde immédiat, de la circonstance intime, mais... du monde même » [1]. Ruben Bonifaz Nuño, autre jeune poète mexicain, déclare: « Nous allons hors du temps... Le jour nous gaspille en actes absurdes qui ne nous appartiennent que de l'extérieur » [2]. José Gorostiza (Mexique) réduit le périple du poète dans le monde à un « voyage immobile », hors du temps [3]. « Nous sommes, chacun, toute l'histoire », dit G.-S. Figarella (Venezuela) [4]. Dans sa *Nouvelle réfutation du temps,* Jorge Luis Borges (Argentine) écrit: « Nier la succession temporelle, nier le moi, nier l'univers astronomique, ce sont des désespérances apparentes et de secrets réconforts. Notre destin... est effrayant parce qu'irréversible et de fer ». Si Borges reconnaît que le temps est la substance dont il est fait, il refuse « la succession des termes d'une série » temporelle, et ne le perçoit que dans le moment infinitésimal d'un de ces termes: nous verrons le rôle essentiel que joue l'instant, non seulement chez Borges, mais chez nombre d'autres poètes. La poésie de E.-R. Chevremont (Porto Rico) se situe tout entière hors du temps, tandis que J. Sabines (Mexique) s'oppose à un temps au cours irréductible duquel le langage, seul, permet d'échapper.

Les poètes que nous avons cités appartiennent à des mondes différents (Chili, Mexique, Venezuela, Argentine, Porto Rico), à des générations très diverses, et leur formation, à tous points de vue, est sans commune mesure. Que faut-il en déduire ? Que l'intemporalité est un phénomène fondamental. Mais comment échapper au temps ? Deux solutions se présentèrent: ou se réfugier dans l'éternité, ou se réfugier dans l'instant. Ces deux perspectives temporelles commandent à peu près toute la poésie hispano-américaine. D'une part, l'expansion immédiate et la dilution dans un temps sans limites, générateur des méditations les plus nostalgiques; d'autre part, la condensation extrême de la totalité du temps dans un instant vécu avec une précision et une intensité exceptionnelles. Notons que la poésie hispano-américaine se trouve, du coup, hors de portée de la raison discursive qui ne fit que trop de tort à notre poésie européenne bourrée de concepts, asphyxiée de philosophie. La philosophie de la poésie hispano-américaine est une philosophie de poètes, je veux dire que l'essentiel de son propos ne se peut jamais exprimer par des traductions « poétiques » d'idées. Peut-être est-ce pour cela qu'elle est infiniment plus riche de pensée que celle qui prétend en contenir ! Bref, toute conception occidentale du temps écartée, il ne peut davantage être question de « sentiment » baudelairien ou romantique de l'éternité ou de l'instant. Il

(1) *Metafora,* I, 3, p. 15.
(2) *Ibidem,* III, 14, p. 12.
(3) *Estaciones,* III, 9, p. 1 sqq.
(4) Cf. *Nueva poesia venezolana,* par J.-R. Medina, p. 184.

s'agit plutôt de *signification mythique* de ces notions, et Borges explique le processus de récupération du temps. Dans le poème *Amorosa anticipaciòn,* il écrit: « Mené à la quiétude, - je diviserai cette plage ultime de ton être - et je te verrai pour la première fois peut-être, - comme Dieu doit te voir, - détruite la fiction du Temps - sans l'amour, sans moi ». Dans ta nudité première, dans la solitude totale, dans ton être d'avant le temps, dans *ton* éternité, c'est-à-dire une éternité débarrassée de moi, hors des relations humaines, inconcevable peut-être, mais existante - ni chrétienne, ni platonicienne -: infinie, imprécise par nature, indéfinissable par essence. Une éternité à laquelle rêvent une bonne moitié des poètes hispano-américains: ceux qui - nous verrons pourquoi - se rangent du côté de la nuit, de la contemplation, de l'infini.

Certains écrivains ne se satisfont point de cette contemplation: ils veulent appréhender l'éternité, tout de suite: ils l'instituent dans l'Instant. Autre face de la poésie hispano-américaine: celle de l'Instant.

« Tout ce que j'ai rêvé dure une minute - et tout ce vécu est une minute », dit Octavio Paz dans un poème écrit en 1944 (*Cuarto de Hotel*). Récupérer le temps, à tout prix, dans l'Instant, telle est l'ambition de Paz et de Borges, mais également de l'autre moitié des poètes hispano-américains: ceux qui se situent du côté de la vie réelle, du concret, de l'action et de la passion.

Carlos Pellicer (Mexique), par exemple, n'est pas un écrivain de poèmes, mais d' « instants poétiques » dit O. Paz [5]. Que nous passions aussi aisément de l'Argentine au Mexique montre que cette constatation est valable pour un nombre considérable de poètes hispano-américains. L'a-t-on jamais remarqué ? « Aujourd'hui est hier et demain, - un moment sans mémoire », dit Stella Sierra (née au Panama en 1919); dans le poème sur la rose dont j'extrais ces vers, c'est bien l'instant de la rose qui importe. Thème rebattu ! Sans doute, chez nous, mais jamais il n'avait été saisi avec autant d'exigence angoissée que par S. Sierra, ou encore par José Gorostiza (Mexique): « Le poète peut soutenir pendant un minime instant le miracle de la poésie » [6]. Ce n'est pas sans raison que le critique Briones qualifia le beau livre de M.-C. Martinez (Porto Rico), *Cazadora en el alba,* de « palpitation d'instants » [7], et l'on pourrait dire la même chose des poèmes de Muñoz Marin (Porto Rico) tandis que E.-R. Chevremont (Porto Rico encore), écrit « Une minute de vie est comme un verre - d'amour offert à tout esprit ». Plus complète est la conception de l'instant chez Borges (voir à ce sujet Barrenechea [8]): son entreprise de désintégration du temps est

(5) *Revista mexicana de literatura,* V, 1956, p. 490.
(6) *Estaciones,* III, 9, p. 11.
(7) *Nueva poesia de Puerto Rico,* p. 33.
(8) *La expresion de la irrealidad en la obra de J. L. Borges,* 1957.

acharnée. Toute la vie n'est plus que la fulgurante et insaisissable réalité de l'instant; sollicité par la destruction systématique du passé, l'instant présent n'apporte qu'une vision fragmentaire du futur, puisqu'aussitôt accompli il est rejeté, à moins que se révèle brusquement *une identité entre deux moments,* l'un ramené par le souvenir immédiat, l'autre en train de s'écouler: nous toucherons alors à l'identité temporelle, c'est-à-dire à l'éternité. Une éternité postulée, certes, puisque l'un des termes qui la composent n'est que du passé, c'est-à-dire plus rien. Nous pouvons cependant avoir, de cette éternité, une très brève vision. La chance que nous avons de la saisir ne peut se trouver que dans la matière offerte par un certain support concret proposé comme fortuitement à l'instant présent, support que Borges cherche dans la réalité la plus immédiate et la plus substantielle qui soit, dans les faubourgs de Buenos Aires: d'où ces innombrables notations qui paraissent relever de la description partielle et kaléidoscopique de la ville, et constituent des références ponctuelles et arbitrairement choisies dans l'écoulement du temps. Mais il faudra toujours, pour que l'identité se révèle, faire appel à l'imaginaire. La quête de l'impérissable ne peut se faire que par le truchement du plus périssable. D'une extrême beauté que l'on peut saisir dans le contexte, non du poème, mais de la conception du temps chez Borges, ces vers :

Le patio est le biseau
par où le ciel se répand dans la maison.
Sereine,
l'éternité attend au carrefour d'étoiles.
Il est plaisant de vivre dans l'obscure amitié
d'un vestibule, d'un auvent, d'une citerne.

Borges n'est pas le seul écrivain dont il soit permis de citer des fragments de poèmes sans dénaturer l'ensemble d'un texte dont les éléments secondaires mais significatifs sont orientés vers le centre vivant, vers *l'instant à vivre* au plus profond du poème. Il en est ainsi, par exemple, pour le poème « Le général Quiroga va en coche à la mort »: l'attention est concentrée sur deux points très précis, situés dans les premiers vers, d'une étonnante beauté :

Le lit dénudé du fleuve n'a plus une goutte d'eau,
la lune est étranglée par le froid de l'aube
et le champ mort de faim, pauvre comme une araignée.

Les expressions *sé de agua* (une goutte d'eau), et l'extraordinaire « *pobre come una araña* » (pauvre comme une araignée) sont typiquement argentines. Mais qui s'en douterait ? L'événement historique que Borges rapporte se trouve inséré

dans une réalité présente, dans un décor parfaitement connu de tous, mais totalement dé-temporalisé et dé-spatialisé: universellement valable. Nous assistons ici, sur le vif, à cette singulière conjonction dont je parlais d'un instant passé et d'un instant présent: le fait passé est identifié au présent et constitue avec lui, parce que transposé par l'imagination et dé-réalisé, la fulguration de l'éternité. Quant à la dernière strophe de ce poème, associant la mort de Quiroga à l'enfer des Chrétiens, elle situe l'éternité du Général face à l'accident qui lui coûta la vie (un coup de poignard): encore, cette confrontation de l'instant réel et de *sa portée dans* le temps. Que l'on ne voie pas pour autant chez Borges, non plus que chez aucun autre poète, une sorte de symbolisation de certains faits: c'est leur simple juxtaposition qui est significative. « Je demande à mon poème de ne pas me contredire, et c'est beaucoup. - Qu'il ne soit pas persistance de beauté, mais de certitude spirituelle » dit Borges. Certitude spirituelle qui surgit, à la manière de l'éclair, pour illuminer le monde. Mais pour que descende cette grâce, quel renoncement préalable, quelle désolation, quel désert à la fois terrible et favorable. Le romantisme fondamental des hispano-américains, pour littéraire qu'il fut et est encore chez d'innombrables écrivains de second rang, prend ici une grandeur qui le recrée.

Entre l'intemporalité de l'être et le monde extérieur, O. Paz découvre une autre voie vers l'identification. Au lieu de rechercher dans les choses et leur durable matière la pierre sur laquelle faire jaillir l'étincelle, il a recours aux « situations humaines ». C'est de la relation entre l'homme et les circonstances qu'il fait surgir le poème. Processus de récupération du temps qui valorise toujours l'instant, mais un instant « fabriqué » et nous expliquerions volontiers son attitude par cette remarque du critique Waldo Ross (à propos de l'homme guatémaltèque, dans *Bolivar*, N° 45, 1955): « chez nous, on fabrique le temps, on ne le subit pas ». La réalité de Paz est une réalité instantanément saisie, et le poème tout entier est, en quelque sorte, *fulgurance précieuse et créatrice:* « tout poème est une fête, un précipité de temps pur » [9] situé, comme le dit l'excellent essayiste Cintio Vitier, sur « le plan de l'acte naissant » [10].

Comment conférer à cette éternité, ou à cet instant, le pouvoir de se conformer à quelque espace que ce soit, de le circonscrire et de reconstituer une réalité à deux dimensions qui est la nôtre ? Tandis que Paz résout la question en insérant les choses dans le cours de la vie humaine, ce qui les escamote habilement, certains poètes hispano-américains se sont trouvés obligés de concevoir un endroit de l'espace et un moment du temps absolument assimilables: une sorte de *point mort* à la fois spatial et temporel.

(9) *Anthologie de la Poésie mexicaine*, p. 31.
(10) *Cuadernos americanos*, XIV, 2, p. 119.

Ce point mort (ou ce point d'équilibre, si l'on préfère) que logiquement nous somme en droit de percevoir, se trouve très précisément nommé par un certain nombre de poètes. Prenons un ou deux exemples. C'est Freddy-Gaton Arce (Rep. Dominicaine, né en 1920) qui se situe au plus près des « *objets naturels* » *non poétisés* dont nous avons besoin pour définir ce point mort. A.-F. Spencer remarque à juste titre [11] que pour F.-G. Arce il faut que le vent reste le vent et ne devienne pas « évocation littéraire » du vent: le vent, la lumière, l'amour, le jour, les fruits sont ce qu'ils sont lorsque nous nous sommes dépouillés de tout: eux-mêmes, et il suffit de les nommer; nous ne pouvons littéralement rien en dire, sinon leur donner une place dans une solitude qui est à la fois la leur et la nôtre, dans une absence plutôt de nous-mêmes qui ne sommes, un instant, que parole destinée à nommer ce qui n'est pas nous.

L'incidence des choses, des objets sur la vie profonde des poètes est, nous le voyons, considérable, et il est significatif que des écrivains aussi différents que Chumacero (Mexique) et J. C. Andrade (Equateur), par exemple, fassent chacun une sorte d'inventaire des aspects du monde. Chumacero immobilise les objets, son poème s'inscrit dans le cerne figé de leur forme. La fixation du regard sur eux est question d'instants, ou d'instant, et le monde s'arrête pour se contempler, pour comprendre aussi la vanité de sa fugace quiétude: « Au milieu du sable, face à un monde - sans consolation ni mouvantes - splendeurs, ma main détermine - l'invariabilité... » [12].

Carrera Andrade découvre dans une succession d'instants les beautés du monde. Chumacero se fraie une voie dans le regard qui contemple les choses pour scruter plus profondément son être. Andrade, au contraire, mène son regard au delà des objets et recrée, à partir du point mort qu'ils figurent, le monde: « ta dimension me parle, je lis le signe - que tu tentes d'inscrire dans l'espace ». Chumacero refuse l'espace. Andrade le sollicite. L'un fait l'expérience du vide. L'autre celle de la plénitude. L'un s'oriente vers les déserts intérieurs et fonde un espace fictif, abstrait, comme le fait, si puissamment Xavier Villaurrutia (Mexique); l'autre a l'intuition d'un espace peuplé d'objets auxquels il suffit de conférer la vie pour que le monde soit habitable. L'antinomie espace-temps ne peut être surmontée que par une prise de conscience mystique, non rationnelle, immédiate, non discursive, de ses éléments. De toute manière, un processus d'intériorisation absolue s'impose et, dépassé le point mort dont nous parlions, deux voies divergent sur lesquelles les vitesses de progression sont fort différentes: extrême lenteur dans la découverte des régions les plus intériorisées du moi; rapidité, hâte même,

(11) *Nueva poesía dominicana*, 1953, p. 68.
(12) A Chumacero, *Palabras en reposo*, 1956, p. 49.

dans la découverte émerveillée d'éléments surabondants, d'autre part.

Nous voici au point de partage des courants profonds qui animent toute la poésie hispano-américaine. Divergence, certes, mais momentanée, car nous croyons qu'au terme du périple les courants se rejoignent pour fonder l'unité de l'homme hispano-américain.

Si nous nous situons à l'endroit même où se produit le phénomène si typiquement américain de *l'ensimismamiento* (intériorisation), le plan de base fourni par la nature et les objets du monde nous oriente soit vers *la solitude,* soit vers *le social.* Sur le plan des conduites humaines, nous rencontrerons d'un côté les *Nocturnes,* de l'autre les *Solaires,* chacune de leurs attitudes à l'égard du monde extérieur témoignant, respectivement, d'une participation tellurique, ou mieux, d'une *cosmovision par le moyen de l'imagination,* ou d'une participation tellurique ou *cosmovision par le moyen de l'émotion.* Nous assistons à la *transfiguration transcendantale de la réalité,* par les Nocturnes et à la *transfiguration magique de la réalité,* par les Solaires. Prolongeons la voie qu'ils nous indiquent : les Nocturnes aboutissent à la *contemplation passive du néant,* les Solaires à la *louange passionnée de la vie.*

Vers la solitude.

Au point extrême de la dissolution des choses, au centre imprécis d'une réalité translucide, l'homme souffre d'une solitude totale, et sombre dans une mélancolie qui reste le caractère dominant d'un grand nombre de poètes. Au bord de l'hallucination, Luis-Fernando Alvarez (Venezuela) combat avec les Ombres et ses poèmes sont véritablement des « pauses du silence » [13]. Moins tragique, Vicente Gerbasi (Venezuela) évolue « dans l'ombre immuable de l'espace » avec une nostalgie suscitée par la vision, très curieuse, de l'envers du paysage vénézuélien d'où semblent sourdre d'étranges fantasmes qui affleurent, ça et là, pour répandre sur la terre l'infinie tristesse d'un arbre perdu dans les plaines immenses. Même tristesse des lointains désincarnés, même lenteur d'une dérive vers le néant, chez certains poètes panaméens (Jose-Adolfo Campos, par exemple). La tristesse est peut-être plus irrémédiable encore chez les Guatémaltèques : l'Indien est un être métaphysique qui ne vit pas réellement, mais séjourne hors des limites de ce monde, dans une étrange nature immobile et souvent hostile : d'où une perpétuelle inquiétude nourrie de fantasmes. Cette inquiétude a des sources très diverses. Au Mexique, n'est-elle pas issue des troubles politiques et des révolutions, tandis qu'elle surgit, avec une nervosité suraiguë, chez certains Argentins, de

(13) Cf. René Durand, *Algunos poetas venezolanos,* p. 123.

l'irréductible conflit entre l'Instant et l'Eternité. Solitaire, l'homme se perd dans l'étendue avec laquelle il se confond: sentiment de fuite inspiré par les grands fleuves [14], sensation d'égarement (cf. C. Vallejo). « ...La vie nous expulse - vers la hauteur des magies et des admonitions » (Luis-Garcia Morales - Venezuela) [15]; les « Sonetos de la Soledad », d'E.-R. Chevremont (Porto Rico); tout le poème de J. Sabines (Mexique), « Tarumba »: la peur domine, la peur « de n'être qu'un corps vide », et le doute « d'être ou de n'être pas réalité » (Villaurrutia, « Nocturno miedo »). La peur de n'être que l'écho du silence dans un monde nu. Affrontement de la mort. « Squelette de mon espace », dit Manuel del Cabral (Rép. Dominicaine), la mort figure certes dans l'héritage hispanique (San Juan, Quevedo, Unamuno, etc.), mais elle est partout présente dans les traditions Mayas et Aztèques, partout inépuisablement rédemptrice d'un Temps qui fuit et d'un Espace insaisissable. Paradoxalement, ou selon un processus qui nous est étranger, la mort apparaît comme le monde fictif où mourir est impossible: c'est par une sorte de refus de métamorphose, sous quelque forme qu'elle se présente, que le poète, par passivité essentielle, installe la vie, dès son origine, dans la mort dont elle ne constitue qu'une prise de conscience: « Mourir... mourir interminablement - en chaque grain sec, en chaque lieu - du vent qui m'entraîne » (Margarita Michelana) [16]. Nous ne pouvons que rappeler Jose Gorostiza et son merveilleux « Muerte sin fin », Xavier Villaurrutia et la « Nostalgia de la Muerte ».

Les Nocturnes.

Face aux hommes, ceux qui furent appelés les Nocturnes, ou les Crépusculaires, font planer sur le continent les lourdes nuées de leur « opaque et fulgurant ensimismamiento (intériorisation) » [17], et au centre de cette tendance nous trouvons, encore, Villaurrutia, avec le grand poète Ramon-Lopez Velarde (1888-1921 - Mexique), dont le seul aliment est « la combustion de ses os », avec Emilio Ballagas, l'émouvant poète afro-cubain dont on lira plus loin le « Nocturne ».

Les Nocturnes expriment l'angoisse élémentaire, millénaire, des peuples devant l'Inconnu et les éléments naturels dont les soubresauts terrifiants leur paraissent une sorte d'injuste vengeance des forces obscures de l'univers à l'égard de leur simple présence: leur obsession est celle, aussi, des Uruguayens Julio Herrera y Reissig et Delmira Agustini: « Je meurs d'une pensée muette comme une blessure... ».

---

(14) Cf. T.-E. Martínez, in *Primera reunión de arte contemporáneo*, p. 65.
(15) *Nueva poesia venezolana*, par J.-R. Medina, p. 69.
(16) *Estaciones*, III, 12, p. 391.
(17) C. Vitier, in *Rev. mex. de lit.*, 4, p. 391.

a) Cosmovision imaginaire.

Cette pensée implique la participation du moi au monde: participation tellurique ou cosmovision par le truchement de l'imagination. La transfiguration du paysage peuplé d'étranges géologies marque, notamment chez l'un des trois grands poètes chiliens actuels, Rosamel del Valle (les deux autres se nommant Humberto Diaz-Casanueva et Antonio de Undurraga), une intrusion dans le monde humain des forces sous-jacentes de la nature, et nous retrouvons, sur les hauteurs andines de Bolivie, une même tentative de capter les énigmatiques paroles « cordillérannes ». Le vent glacial de la Cordillère organise le songe des hommes, et impose à leur imagination l'antique sagesse de la terre en même temps que l'invisible puissance des tourmentes qui la balaient. L'indien ne subit que pour transfigurer. Du *Popul Vuh,* du *Chilam Balam* aux *Leyendas de Guatemala* de Miguel-Angel Asturias, il n'y a pas de faille, et l'*indigénisme* tout intérieur de ce grand poète recrée « sous la ténèbre sans remède » [18], la brutale et envoûtante géographie mentale du peuple. A Cuba, Nicolas Guillén ou Samuel Feijoo saisissent ce qui, entre l'homme et la terre, subsiste, au niveau d'une sélection par le rêve, de l'ancestrale communion africaine. R. Chevremont (Porto Rico), ne cesse, face à la nature, d'abstraire les luminescences du songe: « le songe, en sa complexe virtualité, m'initie » [19]. Cette capacité d'intégrer l'univers apparaît encore chez V. Gerbasi (Venezuela) qui enveloppe la terre « dans l'ombre immuable de l'espace » mythique, nous entraînant sous le vent tropical vers les régions premières d'une pureté reconquise: panthéisme transcendant.

b) Transfiguration transcendantale de la réalité.

Cette transfiguration de la réalité est particulièrement sensible chez Emilio Oribe (Uruguay), chez les Mexicains, chez J. L. Borges, chez G. Mistral; chez Jorge Cuesta (du groupe des *Contemporaneos* mexicains) qui, mort jeune, eut à peine le temps de saisir, sur le miroir d'une intelligence exceptionnelle, les reflets du monde pour aussitôt les confondre avec le néant qu'ils signifient.

c) La contemplation du néant.

Tout le « poids de la nuit » [20] semble écraser certaines régions du continent pour n'en laisser émerger que les terres

(18) *Tecun-Uman*, in *Nivel*, 7.
(19) Cf. Briones, *Nueva poesia de Puerto Rico*, p. 56.
(20) Cf. E. Anguita, *El peso y la gracia en la poesia chilena*, in *Cuadernos americanos*, XV, 1, p. 251.

favorables. Neruda (première période) a puissamment exprimé cette dévorante désolation :

Une même chose m'entoure, un seul mouvement;
le poids du minéral, la lumière de la peau,
s'accolent au son du mot nuit :
l'encre du blé, de l'ivoire, de la plainte,
les choses de cuir, de bois, de laine,
vieillies, déteintes, uniformes,
s'unissent autour de moi comme les murs.

(Residencia en la tierra).

Une unité profonde, obstinée, bourrelée d'éléments chaotiques venus des premiers âges du monde, une matière compacte en mouvement dans « le lent espace », et l'homme « assis dans le fond », qui attend, regarde, écoute, est partout et nulle part, confondu par sa propre négation, n'existant que de cette seule négation. Cette « même soif absente et cette même fièvre froide » torturent encore des Uruguayens, des Vénézuéliens, des Mexicains, des Cubains, tous en proie au *mal d'identification*. Car, au fond, c'est cela : l'homme américain ne sait pas encore qui il est.

L'*ensimismamiento*, par l'exploration intérieure qu'il détermine chez les Nocturnes, ouvre, après une lente, douloureuse mais ardente remontée vers la surface, à l'air libre, les voies ensoleillées d'un monde en pleine formation. Depuis quelques dizaines d'années, nous assistons, sans qu'en Europe nous nous rendions bien compte du phénomène, à la genèse d'un monde qui mérite, pour la seconde fois mais enfin dans toute la plénitude de ce terme, le nom de Nouveau-Monde. Cette renaissance, les poètes ne l'annoncent pas, ils l'accomplissent, car en Amérique latine, la voix des poètes est aussi celle des peuples. Les poètes tentent, par tous les moyens, comme mus par une nécessité qu'ils perçoivent sans doute plus intuitivement que rationnellement, de rejoindre la vraie, la profonde culture des analphabètes... Nombre d'entre eux se sont, pour la première fois, orientés vers les problèmes humains, vers le social.

Vers le social.

Luis Cardoza y Aragon (Guatemala), par exemple, a su prendre à l'égard de la nature certaine distance qui lui permet, sans consommer la rupture des Nocturnes, d'élaborer l'homme « civilisé » dont les exigences, au lieu de l'isoler, le portent au contraire à fonder une solidarité des plus émouvantes. L'apport vivant des légendes, des mythes, des croyances religieuses, des connaissances traditionnelles du peuple s'associent chez Cardoza y Aragon, aux débats provoqués par toute

civilisation en gestation. « La poésie est l'unique preuve concrète de l'existence de l'homme », dit ce poète. Si rien n'est « plus fantastique que la réalité » pour Cardoza y Aragon qui intègre et exorcise cette dernière, Jaime Sabines (Mexique) l'affronte au contraire et tente de la soumettre à l'homme. Il l'observe, la guette presque en ses faiblesses et veut éprouver, non définir, la communion possible entre elle et l'homme qui en reste, sinon la conscience, du moins l'émotion. Entre les données les plus simples de la vie quotidienne et les lois d'une nature qui le dépasse sans l'écraser, le poète, dit Sabines (dans son grand poème *Tarumba*), « est acteur de toutes choses ». La même solidarité sociale anime Efrain Huerta (Mexique). « Plus qu'un art abstrait, individualiste et solitaire, nous élaborons un message esthétique qui se réalise dans les autres, dans la masse, dans le peuple » (Raul Leiva) [21] : volonté d'intégrer, d'ériger le peuple, chez les Equatoriens Andrade, G. Escudero, A. Arias, H. Aleman, et la forte parole de Nicolas Bardiaeff est particulièrement opportune : « La civilisation occupe une place intermédiaire entre le règne de la nature et celui de la liberté. Il s'agit non d'aller de la civilisation vers la nature, mais de la civilisation vers la liberté » [22].

Les Solaires.

C'est bien vers la liberté que se dirigent les poètes lorsque, fondant leur appréhension du monde sur l'*ensimismamiento,* au lieu de se réfugier dans la passivité contemplative, ils animent leur démarche d'une volonté conquérante et lui imposent une brusque et totale conversion. Brusque, totale, et irrationnelle, car elle est marquée par ce qu'un critique appelle si exactement le facteur « suerte » [23] : sort, hasard, chance. Ce facteur me paraît primordial, mais il nous est difficilement compréhensible. Il s'agit, pour l'Américain, d'accomplir, sans claire détermination, un saut, dans le cours imprévisible du destin, ou de parier sur celui-ci et d'accepter jusqu'en ses extrêmes conséquences les implications d'une attitude qui relève essentiellement de la foi. L'Indien mise sur le futur, et cette attitude est parfaitement complémentaire de celle dont nous avons analysé plus haut les diverses expressions. Il confie à son irrationnalité, pour le principe, et à sa spontanéité, pour la méthode, le soin de le conduire. Intériorité et extériorité, alternées ou conjointes, mais en secrète parenté, ouvrent une même voie sur un devenir collectif. C'est précisément le secret de cette parenté qu'il convient d'éclairer. Ceux qui se nommèrent, au Mexique, les *Méridiens,* et que je préfère appeler *Solaires* en étendant cette

(21) *Rev. mex. de lit.*, I, 1955, p. 93.
(22) *De l'esclavage à la liberté de l'homme*, p. 31.
(23) Waldo Ross, in *Bolivar*, 45, 1955.

qualification à un grand nombre de poètes hispano-américains, nous y invitent. Carlos Pellicer est l'un de ceux qui s'est avancé le plus avant dans cette voie « solaire » : « tout ce que je touche s'emplira de soleil ». Intériorité et extériorité alternées : voilà bien leurs successifs surgissements, leur essentielle discontinuité : le poème de Pellicer jaillit, comme une lumière de foudre, dans le ciel généralement plombé des écrivains mexicains. « Nous sommes ici, dit Pellicer, aux premiers temps de la création » [24], et c'est contre l'hermétisme si caractéristique du Mexicain qu'il s'insurge, rejoignant ainsi, par-dessus la tradition imposée à son pays par Ramon Lopez Velarde, par-dessus les mers et les pays, les Cubains Eugenio Florit, Nicolas Guillén, l'Equatorien Carrera Andrade, le Guatémaltèque Cardoza y Aragon, l'Uruguayenne Ibarbourou, le Vénézuélien A. Arraiz. Grâce à ces poètes, l'homme se fonde sur le visible pour manifester sa présence, il exalte le sensible pour prendre conscience, il accueille les richesses du réel pour lui imposer les pouvoirs transfigurateurs du Verbe. Mais cette transfiguration implique, à l'opposé de l'attitude contemplative qui accordait aux poètes un domaine illimité mais fictif, le combat, la conquête, la valorisation effective et enthousiaste des biens et des forces telluriques.

a) Cosmovision émotive.

Effective et enthousiaste, car ce n'est plus l'imagination qui simule, dans un univers de reflets, sa propre genèse, c'est l'émotion qui s'empare des choses et la poésie s'offre, dès lors, le pouvoir de réhabiliter aussi bien le quotidien que les données de la conscience mythique : réceptacle de tous les possibles, elle devient l'immense « maison onirique » [25] où retentissent tous les harmoniques du monde. A l'exploration intérieure s'est substituée celle d'une géographie également illimitée, et nous comprenons mieux de la sorte l'*universalisme* qui est l'un des traits, ou l'une des aspirations les plus caractéristiques des poètes hispano-américains.

Regino Pedroso, poète afro-sino-cubain (né en 1896), l'un des meilleurs jeunes poètes cubains, Fayad Jamis (né en 1930) rejoignent le Dominicain Manuel del Cabral en qui, dit Gerardo Diego, « paraissent s'être donné rendez-vous tous les hommes du continent qui se découvrent peu à peu » [26]. Pour Pellicer également, la nature est expérience instinctive de l'exubérance créatrice, participation émotive à l'ordination des éléments chaotiques en une structure géologique dont le principe inconnu prend la forme, au niveau du poème, d'une vaste et confiante synthèse non sans similitude avec celle des Mayas.

(24) In *Nivel*, IX, p. 3.
(25) G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Chap. IV.
(26) *Nueva poesía dominicana*, p. 53.

La poésie de Carrera Andrade est tout entière dominée par la lumière des hauts plateaux et des rivages calcinés de l'Equateur: voir, savoir voir. Dénuder tout objet jusqu'à ce qu'il s'asservisse à la vision, soit absorbé par l'œil et, semblable à l'univers qui répond à l'appel d'une fenêtre (le thème de la fenêtre est essentiel dans l'œuvre « carrérandradienne », informe la pensée du voyant. Du voyant, ou du visionnaire ? C'est ici que se place, entre la vue et son transfert, le problème de l'expression métaphorique propre, non seulement à Andrade, mais à nombre de poètes hispano-américains. La métaphore, pour eux, est le fruit d'une singulière relation perçue entre l'objet et sa propre apparence, et sa projection dans le plan sentimental de celui qui voit: la nouvelle réalité suscitée est à la fois concrète par ses attaches originelles et abstraite par les reflets subjectifs qu'elle intègre: entrelacs d'images et de reflets, de paroles et d'échos nés d'une relation entre l'univers objectif et le moi profond, entre l'apparence du monde perçu et la réalité intérieure qui le justifie. Le réel reconquiert droit de cité en poésie, par des voies très différentes de celles pratiquées en Europe.

b) Transfiguration magique de la réalité.

Les nuances sont à première vue subtiles entre une participation affective aux phénomènes naturels, entre une cosmovision sensible, et une participation imaginative, une cosmovision doublée de transmutation: cette nuance n'en distingue pas moins nettement des poètes comme Andrade et ceux qui opèrent ce que l'on peut appeler une transfiguration magique de la réalité. Parmi ces derniers nous retiendrons surtout deux poètes de génie, César Vallejo et Vicente Huidobro, de même que Borges, G. Escudero (Equateur), Jorge Lezama Lima (Cuba), H. Diaz-Casanueva (Chili), et cet étrange poète inconnu chez nous, Antonio de Undurraga (Chili). Il nous est évidemment impossible de présenter en quelques lignes des œuvres aussi capitales, et nous ne pouvons qu'en dégager les lignes les plus générales.

Vallejo, crucifié comme Antonin Artaud, comme lui hors de ce monde pour en souffrir plus intensément, plus atrocement, les vérités profondes et toujours fuyantes. Mais Vallejo est cependant, et avant tout, un homme du Nord péruvien, un « cholo », chimu par sa mère, de lointaine ascendance espagnole par son père. Porteur de la fabuleuse fantasmagorie funèbre des Incas, Vallejo se heurte à sa propre existence: inexplicable, absurde et pourtant animée d'une puissance effrénée, tournant dans le vide, sur le vide, inépuisablement, férocement. La responsabilité qu'assume Vallejo, c'est celle de la liberté totale, inconditionnelle, impliquant l'insurrection contre tout ce qui peut altérer son identité avec les dieux de sa terre, avec Viracocha auquel il consacra un poème extraordinaire.

Du Pérou le plus authentique à l'universel, il n'y a nul écran, parce que la magie identifie les lieux sur lesquels règne un *vivant* souffrant à tout instant de se désincarner et, comme Artaud encore, Vallejo eut recours aux sortilèges de la magie pour mourir à lui-même dans la parole du poème: « En somme, je ne possède pour exprimer ma vie, que ma mort » [27].

La transfiguration du monde réel opérée par Huidobro est différente: recréer, certes, mais par un acte positif de conquête, et non par la négation. Parvenir au plus profond des éléments naturels au moyen de leur matière, et non contre elle: brasser cette matière superbement pour en signifier la plénitude. Mais une plénitude destinée à être dissoute, morcelée, pulvérisée: les derniers chants de son poème *Altazor,* l'une des œuvres les plus considérables de la poésie moderne, apportent la preuve de cette nécessité, non de ruine, mais de recréation totale. La « violence créatrice » de Huidobro est également celle de H. Diaz-Casanueva, et c'est sous ce titre que son compatriote, le poète Rosamel del Valle, lui a consacré un remarquable ouvrage. Lyrisme déferlant, que celui de Diaz-Casanueva, mais implacablement discipliné par une conscience vigilante. Vallejo, Huidobro, Diaz-Casanueva, et nous ajoutons Antonio de Undurraga: ces poètes d'une dimension hors mesure semblent soumettre toutes les forces de la terre aux puissances de la pensée humaine qui s'en trouve portée à des limites que nous n'avons guère coutume de lui accorder. Même dépassement chez Borges, dont nous devons reparler. Chez Borges, la surface infinitésimale, microcosmique, des objets quotidiens prend brusquement les apparences, par une transmutation magique qui n'est pas sans rappeler celle que les plantes hallucinogènes peuvent provoquer, d'un prodigieux univers. Un lieu déterminé, un instant précis signifient l'infini dans le temps et dans l'espace. Que nous passions du microcosme au macrocosme, ou vice-versa, il se produit toujours une transfiguration magique du monde dans lequel l'homme se trouve *quelque part* sur un orbe, qui unit le bas et le haut, le près et le loin et ne permet de le saisir qu'en fonction d'une localisation purement arbitraire et dépourvue de tout référentiel valable ou vérifiable: la plus stricte objectivité se convertit en relativisme total.

Lorsque Borges écrit un poème intitulé « La Fondation mythologique de Buenos Aires », il soulève le vaste problème des mythes si profondément enracinés dans l'âme américaine. Les latitudes imposent évidemment diverses manières d'opérer cette prise de conscience mythique totale de l'homme et de l'univers, mais la remarque d'un critique guatémaltèque nous aide à saisir certaines tendances communes au domaine hispano-américain: « le langage guatémaltèque, dit Waldo Ross [28], est une sorte de contrepoint fait de motifs syncopés qui expri-

(27) *Poemas humanos*, p. 108.
(28) *Revista de Guatemala*, VI, p. 84.

ment des fragments de thèmes reproduisant, seuls, un chaos de sons dispersés ». Ces fragments, ce contrepoint répondent, chez Borges, à une esthétique préétablie. Mais supprimons les effets de cette norme unificatrice et développons chacun de ces fragments, chacun de ces contrepoints, et nous aboutissons à l'expression baroque la plus débridée, qui caractérise aussi bien la poésie du Guatémaltèque Cardoza y Aragon que celle du Chilien Undurraga. Le baroquisme d'Undurraga est littéralement fascinant et semble entraîner dans une ronde infernale tous les possibles de la vie humaine et du monde. L'image, dans le sens du baroquisme de Undurraga, ou de Huidobro et de Diaz-Casanueva, se génère elle-même sur le plan de la création mentale, mais sans la moindre gratuité : elle manifeste une pensée en train de penser l'homme et le monde, en train de transfigurer l'infini complexe d'objets et de faits situés tant dans la réalité que dans l'univers mental du poète. Postulat : la poésie est immanente. Elle brasse les éléments apparemment les plus disparates pour s'identifier, avec rigueur, au devenir, à la perpétuelle transformation que la vie impose aux êtres et aux choses.

c) La louange de la vie. — Vers l'unité.

Huidobro, Undurraga, Casanueva, de même d'ailleurs que Escudero, Pellicer, Andrade, nous conduisent au lieu de convergence des poètes que nous avons appelés solaires : la vie, passionnément chantée dans sa liberté, avec tous les risques que comporte l'aventure de cette liberté.

Ceux qui, comme les Mexicains, « habitent leur solitude » [29], ne seront pas nombreux au rendez-vous que nous fixons maintenant aux poètes hispano-américains. Il en est un cependant, et des plus grands, qui s'impose : Jose Gorostiza dont « Mort sans fin » est, dit O. Paz [30], le plus haut témoignage que les Hispano-Américains possèdent d'une conscience vraiment moderne ». On pourrait lui associer ici Villaurrutia : chez ces poètes, même netteté, même tranchant des lignes, même rigueur de la langue, même étincelant glacis des plans poétiques. Mais la structure interne du poème, chez Gorostiza, est essentiellement dynamique. « Le poète doit mesurer d'avance la parabole qui correspond à la puissance du projectile, déclare Gorostiza [31], mais par cette méthode les possibilités d'accroissement sont inépuisables et le poème peut se prolonger indéfiniment, soit par accumulation, soit parce qu'il s'établit un cercle vicieux, comme dans les contes sans fin. Est poète qui, avec son sens des proportions, lui signifie un jusqu'ici ». Nous avons rompu le cercle

(29) O. Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, p. 81.
(30) *Ibidem*, p. 79.
(31) *Estaciones*, III, 9, p. 7.

magique de Borges, mais c'est pour en révéler le dynamisme, en s'arrêtant, arbitrairement, à un certain endroit. Cet arrêt ne peut être déterminé logiquement, et n'est autre que le coup de dés jeté en vertu de ce facteur « suerte » dont nous avons parlé: à son niveau, il y aura condensation, densification, « unité massive » du poème. Cette « brève immensité » [32] produira une cristallisation d'un tout autre ordre que celui du laconisme propre aux poèmes français: synthèse soudaine et brûlante, d'un côté, élagage sévère de l'autre. Exemplaires, à ce point de vue, les textes des poètes argentins d'aujourd'hui, parmi lesquels R.-G. Aguirre, E. Bayley, R. Alonso, R Juarroz, F. Urondo, N. Casazza.

Le poème hispano-américain présente, en l'une quelconque au moins de ses parties (nous avons remarqué, avec Borges notamment, combien le fragment importe), une unité substantielle première, insécable, irrécusable. Nous retrouvons en cette unité complexe aussi bien les mythes les plus enracinés dans l'âme américaine, l'intact prestige des Moctezuma ou des Caupolican, que les problèmes fondamentaux qui se posent aujourd'hui à la conscience de l'homme américain. Cette richesse est le signe le plus marquant peut-être du poème hispano-américain, et Gorostiza comme Florit se rejoignent, malgré leurs différences, dans une même intégration complexe et éclatante des données individuelles et des données telluriques, offertes avec une sorte d'ingénuité qui paraîtrait vaine si elle ne traduisait pas les secrets essentiels des peuples. Il est évident que le processus discursif ne peut appréhender cette unité vivante mais fortement structurée, et je me permets de citer cette phrase d'un brillant essayiste, A. Orrego: « L'Amérique nouvelle naît à la vie sous le signe de l'émotion de l'unité » [33]. Cette conscience de l'unité n'affecte pas seulement les tendances politiques, mais, au premier chef, les tendances poétiques et il est vrai de dire, avec Orrego, que la « conscience continentale évolue et se convertit en conscience cosmique ». Mais n'avons-nous pas été amenés à insister déjà sur cette cosmovision, sur cette impulsion obscure, mais évidente qui pousse les Hispano-Américains à se concevoir comme solidaires. La négation des Nocturnes avait sa raison profonde: elle impliquait une prochaine émergence au jour et déterminait l'inévitable affirmation des Solaires et leur magnifique adhésion aux forces vitales inépuisables d'un des continents les plus riches du monde, et en tous cas le plus puissamment actif sur le plan où l'homme se réalise avant que d'imposer à la matière ses pouvoirs techniques: la poésie.

FERNAND VERHESEN.

---

(32) Enriqueta de Ochoa, *Las virgenes terrestres*, in *Metafora*, II, 9, p. 17.

(33) *Cuadernos americanos*, XIV, 6, p. 73.

OCTAVIO PAZ

né à Mexico en 1914.

Raiz del hombre (1937) - *Semillas para un himno* (1954 - *La estación violenta* (1958).

L'AMPHORE BRISEE

Le regard intérieur se déploie, un monde de vertige et de flamme naît sous le front qui rêve :

soleils bleus, tourbillons verts, pics de lumière qui ouvrent des astres comme des grenades,

solitaire tournesol, œil d'or tournoyant au centre d'une esplanade calcinée,

forêts de cristal et de son, forêts d'échos et de réponses et d'ondes, dialogues de transparences,

vent, galop d'eau entre les murs interminables d'une gorge de jais,

cheval, comète, fusée pointée sur le cœur de la nuit, plumes, jets d'eau,

plumes, soudaine éclosion de torches, voiles, ailes, invasion de blancheur,

oiseaux des îles chantant sous le front qui songe !

J'ai ouvert les yeux, je les ai levés au ciel et j'ai vu comment la nuit se couvrait d'étoiles.

Iles vives, bracelets d'îles flamboyantes, pierres ardentes, respirantes, grappes de pierres vives,

combien de fontaines, combien de clartés, de chevelures sur une épaule obscure,

combien de fleuves là-haut, et ce lointain crépitement de l'eau sur le feu de la lumière sur l'ombre.

Harpes, jardins de harpes.

Mais à mon côté, personne.

La plaine, seule : cactus, avocatiers, pierres énormes éclatant au soleil.

Le grillon ne chantait pas,

il régnait une vague odeur de chaux et de semences brûlées,

les rues des villages étaient ruisseaux à sec,

l'air se serait pulvérisé si quelqu'un avait crié : « Qui vive ! ».

Coteaux pelés, volcan froid, pierre et halètement sous tant de splendeur, sécheresse, saveur de poussière,

rumeur de pieds nus dans la poussière, et au milieu de la plaine, comme un jet d'eau pétrifié, l'arbre piru.

Dis-moi, sécheresse, dis-moi, terre brûlée, terre d'ossements moulus, dis-moi, lune d'agonie,

n'y a-t-il pas d'eau,

seulement du sang, seulement de la poussière, seulement des foulées de pieds nus sur les épines,

seulement des guenilles, un repas d'insectes et la torpeur à midi sous le soleil impie d'un cacique d'or ?

Pas de hennissements de chevaux sur les rives du fleuve, entre les grandes pierres rondes et luisantes,

dans l'eau dormante, sous la verte lumière des feuilles et les cris des hommes et des femmes qui se baignent à l'aube ?

Le dieu-maïs, le dieu-fleur, le dieu-eau, le dieu-sang, la Vierge,

ont-ils fui, sont-ils morts, amphores brisées au bord de la source tarie ?

Voici la rage verte et froide et sa queue de lames et de verre taillé,

voici le chien et son hurlement de galeux,

l'agave taciturne, le nopal et le candélabre dressés, voici la fleur qui saigne et fait saigner,

la fleur, inexorable et tranchante géométrie, délicat instrument de torture,

voici la nuit aux dents longues, au regard effilé, l'invisible silex de la nuit écorchante,

écoute s'entre-choquer les dents,
écoute s'entre-broyer les os,
le fémur frapper le tambour de peau humaine,
le talon rageur frapper le tambour du cœur,
le soleil délirant frapper le tam-tam des tympans,
voici la poussière qui se lève comme un roi fauve et tout se disloque et tangue dans la solitude et s'écroule
comme un arbre déraciné, comme une tour qui s'éboule,
voici l'homme qui tombe et se relève et mange de la poussière et se traîne,
l'insecte humain qui perfore la pierre et perfore les siècles et ronge la lumière,
voici la pierre brisée, l'homme brisé, la lumière brisée.

Ouvrir ou fermer les yeux, peu importe ?
Châteaux intérieurs qu'incendie la pensée pour qu'un autre plus pur se dresse, flamme fulgurante,
semence de l'image qui croît telle un arbre et fait éclater le crâne, parole en quête de lèvres,
sur l'antique source humaine tombèrent de grandes pierres,
des siècles de pierres, des années de dalles, des minutes d'épaisseurs sur la source humaine.

Dis-moi, sécheresse, pierre polie par le temps sans dents, par la faim sans dents,
poussière moulue par les dents des siècles, par des siècles de faims,
dis-moi, amphore brisée dans la poussière, dis-moi,
la lumière surgit-elle en frottant un os contre un os, un homme contre un homme, une faim contre une faim,
jusqu'à ce que jaillisse l'étincelle, le cri, la parole,
jusqu'à ce que sourde l'eau et croisse l'arbre aux larges feuilles turquoise ?

Il faut dormir les yeux ouverts, il faut rêver avec les mains,

nous rêvons de vivants rêves de fleuve cherchant sa voie, des rêves de soleil rêvant ses mondes,

il faut rêver à haute voix, chanter jusqu'à ce que le chant prenne racine, tronc, feuillage, oiseaux, astres,

chanter jusqu'à ce que le songe engendre et fasse jaillir de notre flanc l'épine rouge de la résurrection,

l'eau de la femme, la source où boire, se regarder, se reconnaître et se reconquérir,

la source qui nous parle seule à seule dans la nuit, nous appelle par notre nom, nous donne conscience d'homme,

la source des paroles pour dire moi, toi, lui, nous, sous le grand arbre, vivante statue de la pluie,

pour dire les beaux pronoms et nous reconnaître et être fidèles à nos noms,

il faut rêver au-delà, vers la source, il faut ramer des siècles en arrière,

au-delà de l'enfance, au-delà du commencement, au-delà du baptême,

abattre les parois entre l'homme et l'homme, rassembler ce qui fut séparé,

la vie et la mort ne sont pas deux mondes, nous sommes une seule tige à deux fleurs jumelles,

il faut déterrer la parole perdue, rêver vers l'intérieur et vers l'extérieur,

déchiffrer le tatouage de la nuit, regarder midi face à face et lui arracher son masque,

se baigner dans la lumière solaire, manger des fruits nocturnes, déchiffrer l'écriture de l'astre et celle du fleuve,

se souvenir de ce que disent le sang et la mer, la terre et le corps, revenir au point de départ,

ni dedans, ni dehors, ni en dessus ni en dessous, à la croisée des chemins, où commencent les chemins,

parce que la lumière chante avec une rumeur d'eau, et l'eau avec une rumeur de feuillage,

parce que l'aube est chargée de fruits, le jour et la nuit réconciliés coulent avec la douceur d'un fleuve,

le jour et la nuit se caressent longuement comme un homme et une femme,

comme un seul fleuve immense sous l'arche des siècles coulent les saisons et les hommes,

là-bas, vers le centre vivant de l'origine, au delà de la fin et du commencement.

OCTAVIO PAZ.

(Mexico, 1955).

Version de F. VERHESEN.

JORGE CARRERA ANDRADE

né à Quito en 1903.

A publié en 1958, à Quito, une anthologie intitulée *Edades poéticas* (1922-1956). Ce sont des poèmes choisis parmi une quinzaine de volumes parus.

BIOGRAPHIE A L'USAGE DES OISEAUX

La rose se mourait au siècle où je naquis,
et la machine avait chassé trop tôt les anges.
Quito voyait passer la dernière diligence
parmi les arbres qui couraient en lignes droites,
les clôtures et les maisons des nouvelles paroisses,
au seuil des champs
où de lentes vaches ruminaient le silence
et le vent éperonnait ses plus légers chevaux.

Vêtue du couchant, ma mère gardait
au fond d'une guitare sa jeunesse
et parfois le soir la montrait à ses fils,
l'entourant de musique, de lumière, de paroles.
J'aimais l'hydrographie de la pluie,
les puces jaunes du pommier
et les crapauds agitant deux ou trois fois
leur lourd grelot de bois.

La grande voile de l'air sans cesse se mouvait.
La Cordillère était du ciel la vaste plage.
La tempête venait et quand battait le tambour,
ses régiments mouillés chargeaient ;
alors le soleil, de ses patrouilles d'or,
ramenait sur les champs une paix transparente.

Je voyais les hommes baiser l'orge sur la terre,
des cavaliers s'engloutir dans le ciel,
et descendre à la côte aux parfums de mangos
les lourds wagons des mugissants troupeaux.

La vallée était là avec ses grandes fermes
où le matin laissait couler le chant des coqs
et onduler à l'ouest une moisson de cannes
ainsi qu'une bannière pacifique ;
le cacao gardait dans un étui sa secrète fortune,
l'ananas revêtait sa cuirasse odorante
et la banane nue, une robe de soie.

Tout est passé déjà en houles successives,
comme les chiffres vains d'une légère écume.
Les années vont sans hâte confondant leurs lichens ;
le souvenir n'est plus qu'un nénuphar
qui montre entre deux eaux
son visage de noyé.
La guitare est solitaire cercueil de chansons
et le coq blessé à la tête longtemps se lamente.
Tous les anges terrestres ont émigré,
jusqu'à l'ange brun du cacao.

JORGE CARRERA ANDRADE.

Traduit par EDMOND VANDERCAMMEN.

LUIS CARDOZA Y ARAGON

né au Guatemala en 1902.

El Sonámbulo - Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo - Poesía (1948).

CITE NATALE

GUATEMALA-LA-VIEILLE

Le grincement d'un grillon ouvre une porte
sur un ciel de conte de fées.

Tu surgis, les chemins creusent
ton lit, navigable Solitude.
Le temps n'existe pas; être... Tout est déjà !
Jours d'un autre monde. Ciel sans rêve : paupières
Nuits comme d'obscurs bâillements, [immobiles...
au centre de toutes les heures,
indélébiles, infinies, et mûres.

Toi, malhabile, sur un trapèze
accroché à un jour et à une nuit
très hauts, profonds et sans maître,
te balançant largement, lentement,
ruminant tes monologues de fumée.

Car tu n'es que l'écho
de ton ombre sans corps,
écho de lumière, ombre de voix, très loin.

Quand atteindras-tu la surface
de la terre, du ciel ou de la mer,
depuis cette route où tu vas, nocturne,
vers le soleil de limbes innocents
qui t'attend, mais oublié déjà,
debout, endormi comme un phare,
en quelle péninsule d'ombre ?

Distance parallèle au regard :
rafales d'infini, ailes coupées,
coups de vent dans les rues.
Haut zénith parvenant de l'autre côté
en criant : « Oui » dans les paratonnerres.
Nadir, tourbillon de routes nocturnes,
portevoix de tombe hurlant : « Non ».
Toi, au milieu, comme une marguerite
de « jamais plus », perdue en tes oracles.
Tu clignotes parfois : jours, nuits...
Tu t'oublies... Soudain, cinq, vingt
jours ensemble, comme un éboulement ;
trois, quatre nuits télescopées
avec une étrange violence obscure.

Un songe de méduses et de cristaux
de part en part traversent les miroirs :
on sait de quoi sont faits
les chants des oiseaux,
ceux de l'eau, occultes et diaphanes.

On entend grandir les ongles de tes morts,
jaillir tes sources qui portent
en dansant un temps d'or sans arête
et sans valeur ;
tes jours évanouis sur des coussins
de douceur et d'ennui,

et mes cris qui brésillaient
avec une lente et croissante résonance
d'arcades et de coupoles.

Ne bouge pas, le vent pleurerait.
Ne respire pas, ton équilibre
d'arentelle se briserait.
Ainsi, telle qu'en mon souvenir,
qui te reconnaîtrait ?

Ange des orties et des lys,
ne bouge pas, car je t'aime ainsi :
lunaire, mentale, intacte,
égale à toi-même en ma mémoire,
plus que toi-même.
Demeure dure, exacte et taciturne,
avec mon enfance de platine et de brouillard,
sur ta clairière de terre éboulée...

LUIS CARDOZA Y ARAGON.

(Fragments)

Version de F. VERHESEN.

VICENTE GERBASI

né au Venezuela en 1913.

Vigilia de naufragio (1937) - *Bosque doliente* (1940) - *Poemas de la noche y la tierra* (1943) - *Mi padre el emigrante* (1945) - *Tres nocturnos* (1946) - *Poemas* (1947) - *Los espacios cálidos* (1952) - *Círculos del trueno* (1953).

ESPACE SECRET

Les arbres morts à l'horizon du soir
dessinent la frontière du feu.

Il y a des distances mortelles dans les lignes de la main,
dans les veines du cœur.

Voici un fleuve obscur qui reflète les orangers,
les passagers du temps comme en un carnaval,
les serpentins qui se consument dans l'ombre,
les lierres clairs au fond
où s'illuminent les masques
et s'abolissent les visages.

L'éclair glace l'enceinte des coqs.

Je vois les espaces, rouges, bleus, lilas,
où les profils se pétrifient.

Mes yeux tombent parmi des insectes voraces.
Mes yeux tombent dans les veines des feuilles.
Mes yeux tombent dans les semences qui s'ouvrent.

Tombent mes yeux mortels.

Ils découvrirent l'arc-en-ciel sur les plaines fluviales,
les horizons et leurs ténèbres de déluge,
le temps dans les portes vermoulues,
une pierre en forme de main.

Habitants orgueilleux du secret, ouvrez cette forêt
où le soleil et la nuit, parmi de luisants léopards,
engendrent les yeux de l'eau et de la statue.

Ne m'abandonnez pas dans la plaine crépusculaire,
tandis que je vois s'avancer mon enfance
vers de mauves lointains traversés de corbeaux.

VICENTE GERBASI.

Traduit par EDMOND VANDERCAMMEN.

ROBERTO JUARROZ

né à Dorrego (Argentine), en 1925.
Poesía vertical (1958).

Oui, il y a un fond.

Mais aussi un au-delà du fond,
un lieu du revers des visages.
Il y a des traces de pas en ce lieu,
du moins leur promesse,
lecture d'aveugle qui passe les points,
lecture continue
ou lecture de sourd
sur les lèvres d'un mort.

Oui, il y a un fond.

C'est le lieu où commence l'autre côté,
symétrique de celui-ci,
peut-être celui-ci répété,
peut-être celui-ci et son double,
peut-être celui-ci.

ROBERTO JUARROZ.

Version de F. VERHESEN.

CESAR VALLEJO

né à Santiago de Chuco (Pérou), en 1899, mort à Paris, en 1938.
Poesías completas (1958).

Je mourrai à Paris, sous l'averse,
un jour dont je me souviens déjà.
Je mourrai à Paris - et n'en ai point honte -
peut-être un jeudi, comme aujourd'hui, d'automne.

Ce sera un jeudi, car aujourd'hui jeudi
que j'écris ces vers, les os des bras me font mal
et, jamais comme aujourd'hui, je ne me suis revu,
de tout mon chemin, tellement seul.

César Vallejo est mort, tous
le frappent et lui ne leur fait rien;
ils cognent dur, avec un bâton, dur

avec une corde; témoins
les jours jeudi et les os de ses bras,
la solitude, la pluie, les chemins...

CÉSAR VALLEJO.

Version de F. VERHESEN.

JORGE LUIS BORGES

né à Buenos Aires en 1899.

Poemas 1922-1942 (1943) - *Poemas* 1923-1953 (1954).

LE GENERAL QUIROGA VA EN COCHE A LA MORT

Le lit dénudé du fleuve n'a plus une goutte d'eau,
la lune est étranglée par le froid de l'aube
et le champ mort de faim, pauvre comme une araignée.

Le coche tanguait en grommelant vers les hauteurs :
un char emphatique, énorme, funéraire.
Quatre chevaux, à la robe noire comme la mort,
halaient six terreurs et un vigilant courage.

A côté des postillons chevauchait un mulâtre.
Aller en coche à la mort, quoi de plus glorieux !
Le général Quiroga voulut entrer en enfer
avec une escorte de cinq ou six décapités.

Cette cordouannerie turbulente et rusée
(méditait Quiroga), qu'a-t-elle à voir avec mon âme ?
Je suis ici bien campé, bien enclavé dans la vie,
comme un pieu solidement fiché dans la pampa.

Moi qui ai survécu à des milliers de soirs,
et dont le nom fait vibrer les lances,
je ne peux quitter la vie dans ces rocailles.
Meurt-il, le vent de la pampa ? les épées meurent-elles ?

Mais en arrivant au lieu dit Barranco Yaco
des sabres aigus et effilés sur lui crépitèrent :
la malemort emporta le Riocain (1)
et une grêle de coups de poignard lui rappela Juan
[Manuel (2).

Alors (déjà bien reposé) il entra, ce brave père (3),
dans le noir enfer que Dieu lui avait réservé,
et à ses ordres marchaient, exsangues et brisées,
les âmes en peine des chevaux et des chrétiens.

JORGE LUIS BORGES.

Version de F. VERHESEN.

(1) Le général Quiroga, qui fut Président de la République Argentine, naquit à San Juan, dans la province de *Rioja* (« le Riocain »), en 1790, et fut assassiné près de *Cordoba* (« cette cordouannerie »), en 1835.

(2) Juan Manuel de Rosas, dictateur de l'Argentine, de 1829 à 1852.

(3) Le général Quiroga avait été surnommé *El Padre* (le Père).

MANUEL DEL CABRAL

né à Santiago de los Caballeros (République Dominicaine), en 1907.
Antologia tierra (1949) - *Antologia clave* (1957).

Si pure, que l'on ne voit
presque pas l'eau dans le verre.
De l'autre côté, le monde,
de ce côté, presque rien...
Une eau pure, si limpide
que l'on a peine à la voir.

●

Comme ta voix de mythe, compère Mon,
me gonflait, lorsque tu disais :
- dans ce ventre, j'ai un cri qui mûrit -.

Et comme si le temps humain lançait des pierres,
ta voix sortait pleine d'oiseaux,
montait comme le grain dans la terre.

Toi, tu n'imites pas le fleuve.
Mais dans tes entrailles où grandissait ton plaisir,
le village entendait de nouveau ta voix :

- On le déterre depuis neuf lunes.
C'est le cri que j'enterrai en dormant.
Aujourd'hui Dieu est un créole qui travaille -.

- Il aura un grand cheval et sept filles,
et il ne verra pas la mer, - pourquoi voir la mer ?
pourquoi, avec un cheval, voir la mer ? -

Ton cri est court, mais non étroit.
La terre est vaste, mais tient toujours
dans ce qui te frappe au fond du cœur.

MANUEL DEL CABRAL.

Version de F. VERHESEN.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

né à Buenos Aires (Argentine), en 1927.

El tiempo de la rosa (1945) - *Cuerpo del Horizonte* (1951) - *Redes y violencias* (1958).

Je ne parle plus : j'attends.
Je laisse en son lieu le soleil, et que sa patience règne.

Mais la terre parle encore pour moi.

Lorsqu'elle se taira, tu viendras.
Lorsque je n'aurai plus rien, pas même un brin d'herbe à la main.

●

Obscure simplicité, douce conscience, légère et ferme durée...
Merveille pure, sans paroles, qui me brûles.
Azur sans brouillard et sans abîme. Indéniable azur.
Ma vie est ici, où tu es, ma vie est cela et il n'y a pas d'autre vie.

●

Le désert n'est pas une image, ni un cauchemar. Mais notre unique réalité, simple, définitive. Férocement décimée de nuances.

La réalité est le désert. Chanter en lui. La description ne suffit pas.

Chanter en lui. Mais chanter en un désert qui ne soit
dur soleil, sable net et sécheresse de Dieu.
Seulement d'os insatiables et d'os de furie.

Furieux : que le désert te soutienne.
Que le désert te sauve,
furieux de loyale poésie.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE.

Version de F. VERHESEN.

HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA

né au Chili en 1905.

Blasfemo coronado (1940) - *La hija vertiginosa* (1954) - *Penitentiales* (1960).

Comme celui qui rêve et interroge en vain, comme celui qui écoute un lévrier rauque grattant sous la terre, et ment et se dénie et demeure plein de stupeur en contemplant le ciel qui descend jusqu'au seuil du foyer, et d'un fulgurant fouet disperse les cendres du feu sacré lorsque les vieilles idoles respirent;
ainsi je pourchasse les terribles signes, ainsi je suis et humilie mes gestes et brise ma cuirasse pour être jugé.

L'incréé travaille en nous, quelque chose enténèbre le scintillement des corps mortels où nous osons séjourner, je pressens qu'on me cherche, me perd et me retrouve;
heures de rosée, voiles défaites, galère d'amertume où j'ai pris place, l'homme est un ange fermé, il lève des tranchées de vent nocturne, se transfigure devant ce qui n'a point de visage mais se devine dans les orbites; je pense pourtant qu'il est plus grand qu'un ange.

Je vis dans une cabane où entre beaucoup de sang, et je dois accueillir un avenir de tumultes : charrettes, marchands, jeunes gens dévêtus, guerriers aux armures éclaboussées, femmes aux rubans défaits, portes épouvantées, lucarnes qui m'emportent, arbres qui gémissent, héritages détournés, naissances, pied ferme en un lieu sûr, pâtures que le roi soudain ravage, vases de soleil épuisés, biens des pauvres, enfants renversés...

Tout un monde entre par le cœur cherchant l'abri du repentir ; tous me disent : « la ronde de l'existence couve des vivants et des morts ».

Mais je vois le chien furieux brûler aux cieux, ses flammes ornent mes paroles,
ah, paroles troquées contre présages et rougies par la foi qui conduit à l'abîme, graines charriées par le courant sauvage.
Augures profonds vers moi tournés, vers mon âme libérée comme une rame qui va seule vers des rives lointaines.

Je conduis les sages au portail où s'épaissit le feuillage de la mort, les fous et les jeunes gens et les aigles qui crient devant moi, le tigre emporte le tison vers la terre des vivants et le bœuf mugit comme la mer frappée.
Je ressemble au fossoyeur des vivants et il pleut sur moi comme sur un arbre aux bourgeons obscurs.
Je n'ai rien appris devant l'invisible ; domaine en friche, mon esprit ravaude une étoffe sacrée.
Le pied de la vie et le pied de la mort cheminent mais nul ne va à leur rencontre, moi seul je m'agenouille comme un pressoir foulé par le tonnerre.

J'abaisse le mât épuisé par la tempête. Mais je hais les sphères silencieuses, je lutte avec l'immonde sorcier qui me fait rôder entre les tentations, avec les songes qui me couvrent comme les étincelles de la mort.

Vaine, en ces lieux, la puissance de l'homme : il ne peut effacer les signes qui se posent sur son âme, nuit après nuit au centre de la mort. De quelle douce lignée suis-je proscrit ? Quel blanc peuplier se dresse en moi comme un doigt immense vers l'inaccessible ?
La maison vertigineuse s'élève au-dessus de moi. O domaine inhumain, route de l'exil. De ma chair naît un poème brûlant.

HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA.

Version de F. VERHESEN.

XAVIER VILLAURRUTIA

né au Mexique en 1903, mort en 1950.

Reflejos (1926) - *Nocturnos* (1933) - *Nostalgia de la muerta* (1938).

NOCTURNE

Tout ce que la nuit
dessine de sa main
d'ombre,
le plaisir qu'elle révèle
le vice qu'elle dénude.

Tout ce que l'ombre
fait entendre par le choc
dur de son silence :
les voix imprévues
qu'elle allume à intervalles,
le cri du sang,
la rumeur de quelques pas
perdus.

Tout ce que le silence
fait fuir des choses :
la vapeur du désir,
la sueur de la terre,
la fragrance sans nom
de la peau.

Tout ce que le désir
répand sur mes lèvres :
la douceur rêvée
d'un contact,
la savante saveur
de la salive.

Et tout ce que le songe
rend palpable :
la bouche d'une blessure,
la forme d'une entraille,
la fièvre d'une main
qui s'aventure.

Tout
circule en chaque branche
de l'arbre de mes veines,
caresse mes cuisses,
inonde mes oreilles,
vit en mes yeux morts
et meurt sur mes lèvres dures.

XAVIER VILLAURRUTIA.

Traduit par EDMOND VANDERCAMMEN.

RODOLFO ALONSO

né à Buenos Aires (Argentine), en 1934.

Salud o nada (1954) - *El musico en la maquina* (1957) - *Jardín de Aclimatación* (1959).

Le péché originel

Aux rives de l'amour, fou de loisir parmi les purs travaux de la sieste, l'homme seul remue les mains sans pitié.
Il ne peut inaugurer la fraîche présence d'une ombre.
Il a gaspillé son silence.

●

Les yeux de l'Amérique

L'ombre mord. Elle saute, assourdissante, au cœur liquide du voyageur.
Elle cloue au soleil ton regard incandescent, tes bijoux de pierre, ton lent véhicule de plaisir.
Nous sommes ici, disposés à te mériter.

●

Gens du fleuve

Libres sous le soleil bas, les insulaires manœuvrent doucement sur le flanc de l'eau.

Leurs barques nous devancent avec une intolérable rapidité.

Leurs bras grandissent. Leurs corps travaillés par le temps connaissent la joie d'être au monde, l'unique certitude.

Nous pouvons les saluer, au loin, d'un geste.

●

Simoun

Chante, souffle irréparable.

Ta main polit les courbes avides du monde, gaspille le vent, nage en son propre abîme sur les déserts nouveaux et sa douce oscillation souhaite, depuis longtemps, régner.

RODOLFO ALONSO.

Version de F. Verhesen.

EMILIO BALLAGAS

né à Camagüey (Cuba) en 1910, mort à La Havane en 1954.
Júbilo y Fuga (1931) - *Décimas por el júbilo martiano* (1953).

NOCTURNE

Si elle m'appelle, trace sur le sol
une croix de silence et de cendre
sur le nom impur qui m'accable.
Si elle m'appelle, dis que je suis mort
et que je pourris sous les fourmis.
Dis-lui que suis un rameau d'oranger,
la girouette d'une tour.

Ne lui dis pas que je pleure encore,
caressant le creux de son absence
où la forme aveugle du corps
est à l'affût de son retour.
La chair est un laurier qui chante et souffre
et j'attends en vain sous son ombre.
Il est tard. Je suis un poisson muet.

Si elle m'appelle, donne-lui ces yeux,
ces mots gris, ces doigts;
la goutte de sang sur le mouchoir.
Dis-lui que je me suis perdu, que je suis
un obscur oiseau, un faux anneau
sur la rive aux roseaux oubliés:
dis-lui que je vais des safrans aux lys.

Dis-lui que j'ai voulu garder ses lèvres,
habiter son front.
Naviguer un soir en ses cheveux.
Apprendre la couleur de ses pupilles,
me calmer doucement sur son cœur
et dormir, une nuit, tout au fond
d'une sourde rumeur de veines.

Le corps que j'ai vêtu de tendresse
désormais se refuse à mes yeux.
Je ne suis qu'une conque rosée ;
me voici figé, brisé, seul.
Si vous doutez, croyez-en le vent,
regardez au nord, interrogez le ciel.
Ils vous diront si j'espère ou si je m'enténèbre.

Ah ! si elle m'appelle, dis-lui ce que tu sais.
Un jour les oliviers parleront de moi,
lorsque je serai l'œil de la lune,
impair sur le front de la nuit,
devinant les coquilles du sable,
le rossignol d'une étoile
et l'hypnotique amour des marées.

Je suis triste, c'est vrai, mais j'ai semé
un sourire dans le thym,
j'ai caché un autre sourire dans Saturne
et j'en ai perdu un je ne sais où.
Il vaudra mieux qu'elle attende minuit,
le parfum oublié des jasmins
et les froides veilles des toitures.

Ne me rappelle pas son sang donné,
et que pour mordre son cœur de brise et de nue
j'ai trouvé des vers et des épines.
Je ne suis pas le monstre qui crache dans l'eau
ni celui qu'un amour épuisé paie en monnaie.
Je ne hante pas cette maison
où règnent les sangsues.

Je suis un arbre, la pointe d'une aiguille,
le haut geste équestre en équilibre ;
l'hirondelle en croix, le vol
huileux d'un hibou, la frayeur d'un écureuil.
Je suis tout, mais non ce que dessine
un doigt crasseux sur les murs
des bordels et des cimetières.

Tout, mais non ce qui se cache
sous la sécheresse d'un masque de paille.
Tout, mais non la chair qui s'offre
en voluptueux anneaux de serpent
lovés en visqueuse et lente spirale.
Je suis tel que tu m'inventes et me destines
pour enterrer ma douleur dans la brume.

Si elle m'appelle, dis-lui que j'habite
la feuille de l'acanthe et de l'acacia.
Dis, si tu préfères, que je suis mort.
Donne-lui mon soupir, mon mouchoir ;
mon fantôme dans la nef du miroir.
Serai-je pleuré dans le laurier,
ou mon souvenir sera-t-il épié
dans la forme d'une étoile ?

EMILIO BALLAGAS.

Version de F. VERHESEN.

N.D.L.R. — Nous regrettons de ne pouvoir publier, faute de place, tous les poèmes qu'avaient présentés F. Verhesen et E. Vandercammen pour offrir une vue plus complète de la poésie hispano-américaine actuelle ; il s'agissait de textes de Raúl Leiva (Guatemala), Edgar Bayley (Argentine), Eugenio Florit (Cuba), J. Gorostiza (Mexique), Nic. Guillén (Cuba), V. Huidobro (Chili), J. de Ibarbourou (Uruguay), G. Mistral (Chili), Montes de Oca (Mexique), L. Pales Matos (Porto Rico), C. Pellicer (Mexique), A. de Undurraga (Chili), etc...

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

KINKAJU

Oh, vaillants qui écoutez les histoires de Kinkaju, prêtez l'oreille à la première !

J'ai disparu du monde, non parce que je suis mort - cela aurait mieux valu - mais parce qu'on ne me voit pas, on ne m'entend pas, on ne me sent pas, comme l'on voit, l'on entend, l'on sent ceux qui hachent, scient, cuisinent, construisent, enfournent, broient, chargent, sèment, taillent les arbres, guérissent, tissent, écrivent, mesurent, peignent, pèsent, sculptent, chantent ou travaillent de la plume. Moi on ne m'appelle que quand un membre de la famille vient à disparaître, et j'apparais alors dans les maisons comme un revenant, comme l'image même de la disparition, mais ils ne me voient pas, tout occupés qu'ils sont à contempler l'autre disparu, celui que je viens emmener. Et si je leur parle ils m'entendent sans m'écouter, car ils prêtent l'oreille aux gémissements ou aux paroles, égarées dans les chemins de l'ouïe, de celui qui me fit venir en cette male heure dans leur logis ; et si parfois je les embrasse - les embrassades consolent - ils ne le sentent pas plus que si c'était l'accolade d'un fonctionnaire.

Ainsi se lamentait Kinkaju, ainsi disait-il, ainsi parlait-il, la pensée ferme et la parole incertaine, les doigts inquiets dans les mains immobiles, parce qu'à cette heure de l'après-midi, après les libations rituelles, il n'avait pas la tête solide.

Il se dit ensuite, léchant son palais de sa langue bredouillante, épaisse, douce du miel des abeilles sauvages qui donne un goût de rosée à la boisson rituelle de la disparition, faite de miel, d'écorce d'arbre et d'eau préservée des regards des femmes - il dit, il parla, il donna le branle à sa parole :

— Ah ! si je pouvais entrer au service de la Déesse des Colombes de l'Absence, Ixmucané la sacrée, je n'aurais plus à guider et à guider encore les

disparus jusqu'au carrefour des quatre chemins où je les laisse, après leur avoir montré la bonne route, la route où ils ne peuvent plus se perdre, en leur apprenant qu'ils ne sont pas morts, qu'ils ont seulement disparu du monde des vivants ! Ah, si je pouvais entrer au service de la Déesse des Colombes de l'Absence, Ixmucané la sacrée, si je pouvais revenir sur tous les pas que j'ai faits en guidant les disparus, qui est la distance qui me sépare de la Porte des Calendriers.

Et comme il parlait, les cavités orangées de ses yeux se remplissaient d'eau, car les conduits de ses glandes lacrymales étaient brisés.

— Ah, si je pouvais atteindre la Porte des Calendriers je me laisserais aller, délivré de la grande paupière sans poids de mon ombre, de l'ombre qui nous accompagne dissimulée dans notre corps, nous rappelant toujours que nous sommes aussi des ombres qui apparaissons et disparaissons, cette paupière qui, à l'heure de la disparition, est la disparition elle-même qui se précipite sur nous et nous recouvre ! J'irais doucement au-delà de la Porte des Calendriers, tout au long de la natte jaune tissée de peaux de serpents de lumière, et comme tous ceux qui marchent sur cette natte remontent en quelques pas des éternités de temps, je referais en sens inverse le chemin que j'ai parcouru en conduisant des disparus, et je ne reviendrais jamais à Panpetac.

Il contempla ses doigts teints de bleu - ses dents aussi étaient bleues, entre ses lèvres charnues - savourant comme le vin de disparition le plus subtil, tandis que tombait la nuit, la possibilité d'entrer au service de la divine Ixumcané et de ne plus revenir à Panpetac.

A l'aube les aides appelèrent à la porte sans parvenir à se faire ouvrir. Ils frappèrent d'abord doucement, de leurs jointures sèches. Puis à grands coups. Un certain Tugunun venait de disparaître, l'homme qui avait fait le plus pour qu'on utilise la chaux dans les constructions à Panpetac qui était avant lui toute végétale - murs de troncs, toits de feuilles de palmier - et maintenant minéralisée, pétrifiée. Il fallait aller auprès du corps vide de cet homme, avant le lever du soleil. Il fallait l'assister, prononcer sur son corps les mots qui empêchent de se remplir de silence les os de celui qui se vide et s'en va ; il fallait aussi chanter le chant qui fait que les os s'emplissent de musique.

Las de frapper sans obtenir de réponse, les aides entrèrent par le poulailler, troublant les poules et les coqs ensommeillés, et appelant à grands cris :

— Kinkajuuu... Kinkajuu...

L'écho renvoyait leurs cris tout ronds dans les

ténèbres. Personne ne répondit. Ils trouvèrent dans la cuisine du feu enterré sous un petit volcan de cendres. Ils prirent quelques braises, soufflèrent dessus, et mirent le feu à une tige de pin dont la résine d'abord grésilla, avec la plainte du parfum répandu sur les flammes, puis flamba.

Le lit de Kinkaju était tout retourné. A en juger par les violences dont les draps conservaient les traces (soufflets, arrachements, écartèlements, genoux appuyés sur la poitrine, pieds tordus) et par le désordre où se trouvait la chambre (vaisselle brisée, meubles abîmés) la bataille avait dû être terrible. Mais les aides ne s'inquiétèrent pas, se contentant de sourire de leurs dents bleues, car ils savaient que les choses étaient ainsi toutes les fois que Kinkaju livrait bataille au serpent de son ivresse rituelle.

— Kinkajuuuu !... Kinkajuuuu ! - ils appelèrent encore, et comme il ne répondait pas - l'écho résonnait tout rond dans les ténèbres - ils s'en allèrent pour faire ce qu'il fallait avec Tugunûn le disparu, celui des constructions à la chaux, celui des constructions minérales, avant que le soleil, que les coqs annonçaient, vint colorer la terre, et qu'à défaut d'assistance les os de Tugunûn se remplissent de silence et non de musique - bien qu'il le méritât pour avoir donné naissance aux cités de pierre et repoussé dans les faubourgs les maisons végétales de Panpetac, ces maisons faites de troncs qui bourgeonnaient pendant le sommeil des hommes, qui bourgeonnaient et poussaient des racines, maisons aux toits en pyramides, aux murs de roseaux qui avaient en plein jour la couleur de la lune.

Nul ne sut plus rien de Kinkaju. Disparu pour disparu il préféra s'effacer de Panpetac sans accompagnement de pleureuses, sans musique de flûtes, sans ses aides qui seraient devenus pour lui des guides.

Un chevrier, aux pupilles pareilles à de la grêle noire, raconta qu'au point du jour ses yeux avaient aperçu un homme qui lui demanda où se trouvait la Porte des Calendriers...

« C'était Kinkaju », pensèrent ceux qui l'écoutèrent. « C'était Kinkaju » dirent ceux qui le virent donner le branle à ses paroles. bouger ses lèvres, bouger sa langue, bouger ses pupilles faites de cette grêle qui tomba au commencement du monde pour que chacun eut des yeux à Panpetac.

— « Celui qui fait disparaître a disparu. Kinkaju, qui fait disparaître, a disparu », gémirent les aides, pris dans un tourbillon de tristesse joyeuse à l'idée que l'un d'eux le remplacerait. Mais bien que toute la ville le pleurât, rappelant ses vertus et son vice qui

était de trop aimer les boissons rituelles, Kinkaju était content d'être disparu de Panpetac où il était déjà considéré, avant sa disparition, comme un honorable disparu. Cette qualité lui était due en raison de son métier de guide des disparus - et de son âge, car les vieillards - ceux qui durent au-delà de leur temps - deviennent comme des disparus parmi les vivants.

Personne n'en douta. C'était bien Kinkaju qui avait demandé au chevrier où se trouvait la Porte des Calendriers, Kinkaju qu'on appelait ainsi parce qu'il était né dans une région fameuse pour ses ours à miel, les plus grands et les plus féroces ivrognes qu'on puisse voir car ils s'enivrent de miel et tuent avec leurs griffes imprégnées de douceur - région fameuse aussi pour ses temples et ses jeux de balle.

— Ah, si la divine Ixmucané, Déesse des Colombes de l'Absence, me permettait de demeurer à son service - se répétait Kinkaju. - Mais pour cela je dois décolorer mes ongles et mes dents bleus !

Il fit tout cela. Il n'avait pas l'air de se décolorer mais de se peindre en blanc, tandis qu'il grattait à la pierre ponce la couleur de deuil de ses ongles et de ses dents. Finis les coups de griffe bleus de Kinkaju ! Finis les sourires bleus de Kinkaju ! Il fut si satisfait de son travail qu'il ne se reconnaissait plus, avec ses ongles et ses dents blancs, blancs comme les ongles et les dents du maïs. Mais il devait aussi couper sa chevelure de grosse filasse grasse, qui puait les larmes froides. Il n'avait rien pour la couper. Il se contenta de la rassembler derrière ses oreilles. Ah ! sentir ses oreilles dégagées ! Il était un autre. Il était un homme neuf. Entendre, entendre sans le rideau rituel de ses vieilles mèches sur les pavillons de ses oreilles que le soleil n'avait jamais effleurés.

Plus tard il mangea des cannes à sucre dans une vallée profonde, au pied des Montagnes des Aigles Bleus qu'on nomme ainsi pour ses pics nus qui ont l'apparence d'aigles ; - il but du lait de coco et dormit tout près de son couteau d'obsidienne par crainte des jaguars et des pumas qui commençaient à flairer son odeur. La crainte des dents et des griffes des fauves tordait ses os quand il s'effondrait de fatigue, et le faisait courir, empli de peur, grimper aux arbres, épier les horizons infinis, bondir au-dessus des mares ; et il retrouvait des forces quand il flairait, pressentait, entendait dans le vent la proximité des jaguars et des pumas.

Cette nuit-là il ne parvint pas à fuir. Un tigre l'assiégea dans une grotte. Il s'aperçut qu'il marchait sous la terre parce que tout était noir sur sa tête, sans étoiles. Une chute d'eau résonnait. Et il y avait

là un grillon, un grillon qui le regardait entrer de ses yeux de cannelle chaude.

— Kinkaju ! N'aie pas peur ! - il entendit le grillon lui parler. - Je suis plus puissant que le tigre. Cache-toi bien au fond de la grotte pour qu'il ne sente pas ton odeur et je m'engage à te sauver...

Cet animal était une si petite chose qu'il ne le crut pas. Je ne vais pas disparaître mais mourir, se dit Kinkaju, que cela est douloureux ! Moi qui ai accompagné tant de disparus vers les quatre chemins je n'aurai pas la chance de disparaître et je devrais mourir. Celui qui est dévoré par un fauve meurt, sa chair meurt. Si cela m'arrivait je deviendrais tigre, je ne serais plus Kinkaju !...

— Tu ne cesseras pas d'être Kinkaju, je te sauverai - dit le grillon qui suivait sa pensée, sans cesser de le regarder de ses petits yeux de cannelle chaude.

— Pourquoi suis-je tombé dans les griffes de la mort - se lamentait Kinkaju. Il eût mieux valu disparaître. Disparaître !...

— Je te sauverai - répétait le grillon, grillotant. Je te sauverai ! Je suis plus puissant que le tigre !...

— Plus puissant que le tigre, misérable insecte ! (Il s'indigna autant contre le petit animal que contre lui-même car il croyait avoir forgé seul ce langage d'espérance dans la pire des extrémités - celle de la mort).

— Je suis plus puissant que le tigre. Mon chant te sauvera. Cache-toi bien au fond pour qu'il ne sente pas ton odeur. J'ai des alliées deux fois plus nombreuses que les étoiles du ciel, et ce sont des gouttes d'eau.

La présence écrasante du tigre qui pénétra d'un saut dans la caverne (ah, comment se libérer des barreaux d'or de son pelage ! O vaillants qui écoutez les histoires de Kinkaju) cette présence ne lui laissa pas le temps de douter du grillon, de se demander si le grillon pouvait ou non le sauver avec son chant. C'était son dernier espoir. Et il courut se cacher au plus profond de la grotte, là où on entendait tomber en cascade l'immense fleuve souterrain.

— Grillon... rugit le tigre. Tais-toi ou je t'écrase...

— C'est peut-être moi qui t'écraserai - dit le grillon joyeusement.

— Toi ?

— Oui moi, car si je cesse de chanter la caverne s'écroulera sur nous. C'est mon chant qui la soutient, et je ne peux me taire.

— Je te dis de te taire et tu dois m'obéir. J'aime mieux mourir écrasé que de voir s'échapper ma proie et mourir de faim.

— Non, non. Je ne peux pas me taire. Je soutiens la caverne avec mon chant. Je ne me tairai que si tu me laisses sortir ! Je ne veux pas me laisser enterrer dans ce triste caveau.

— Mais alors fais vite ! - le tigre s'élança vers le grillon aux yeux de cannelle chaude sans parvenir à l'effrayer, sans briser le rythme de ses arêtes en mouvement - Fais vite car j'ai hâte de dévorer ma proie.

On entendait le cri du grillon qui s'écartait de la caverne. Riiii... Riiii... Il s'éloignait doucement. Il s'arrêta avant de sortir.

— Je te préviens une dernière fois. Si je sors, la caverne, que mon chant ne soutiendra plus, s'écroulera.

Pour toute réponse le félin battit ses flancs de sa queue. Deux coups de fouet que l'écho de la sombre grotte répéta en les multipliant.

— Riiiii... Riiiii... Le grillon soutenait encore la caverne de son chant. Mais il s'éloigna encore, sortit, et la peur de Kinkaju fut si violente que lui, qui tassait déjà son corps contre le fond de la caverne, sentant le tigre qui le cherchait s'appuya désespérément, de toutes ses forces. Ce n'est pas la paroi seule qui céda mais toute la caverne qui s'écroula.

Silence. Le dernier rugissement du fauve dans le tumulte d'un tremblement de terre. Puis le seul chant du grillon. Riiiii.... Riiii...

Il ne voyait rien. Deux grandes paupières de boue durcie. Il n'entendait rien. Deux grands bouchons de boue durcie. Et sur sa peau le poids d'un vêtement de boue qui l'écrasait, l'étouffait, le pétrifiait.

Il n'était pas un mort. Il était un disparu, ce qui le consola. Même s'il ne devait pas atteindre la Porte des Calendriers. Mais il devait veiller à bien disparaître pour que ses os ne se remplissent pas de silence mais de musique, pour que ses os soient cassés et transformés en flûtes, pour que son crâne serve de tambour. (O, vaillants qui écoutez les histoires de Kinkaju ! Celle-ci est la première, et il y en a des centaines !...)

— Qui frappe ? demanda Kinkaju, enfermé dans sa cuirasse de boue pétrifiée.

— Comment, qui frappe ? - (Il crut reconnaître la voix du tigre, mais le tigre était mort écrasé, sous la caverne qu'avait soutenue le chant du grillon).

— Oui, j'ignore qui frappe ainsi.

— Tu devrais pourtant le savoir ! - et en écoutant pour la seconde fois le rugissement plus doré que celui du tigre il comprit que c'était un puma. -

J'attendrai qu'il pleuve pour voir se craqueler la carapace qui te couvre.

— Et comment est le ciel ? (La voix de Kinkaju tremblait). Mourir. Mourir, non. C'était terrible de penser qu'il allait mourir. Pourquoi ne le laissait-on pas là, tel qu'il était, déjà enterré, à moitié disparu mais sur le point de disparaître ou tout à fait ?

Il se mit à pleurer mais s'aperçut que les larmes diluaient le masque de sa carapace et que le puma pouvait commencer à banqueter.

— Non, je ne dois pas pleurer, - se disait-il, mais il pleurait, car rien ni personne ne peut arrêter les larmes de celui qui va mourir.

— Comment est le ciel ?... (l'espoir reprenait le dessus). Tu ne m'as pas répondu (il espérait de toutes ses forces que ce serait un jour sans un nuage).

— Le ciel se couvre de nuages, dit le puma d'une voix tranchante (mais il mentait).

— Ah, maudit grillon, mon bienfaiteur de la caverne, maudit parce que tu aurait pu laisser le tigre me dévorer, bien qu'on ne puisse avoir de préférence à être mangé par un tigre ou par un puma, mais au moins tu ne m'aurais pas laissé espérer que les gouttes d'eau, plus nombreuses que les étoiles du ciel, étaient tes alliées et me sauveraient. Au lieu de me protéger, comme tu le prétendais, ces gouttelettes vont maintenant dissoudre mon armure de boue, et le puma me mangera.

Mais le puma impatient se mit à arracher ses moustaches avec ses griffes. Il mordillait la houppe de sa queue, barbouillé de salive, sans trop y enfoncer les dents, désespéré de ne pouvoir envoyer dans son estomac - avec la faim qu'il éprouvait - ce mets si délectable. Mais il finirait par pleuvoir. Il promenait à travers le ciel lavé ses pupilles brillantes comme des amandes fraîches. Il n'y avait pas un nuage.

Dans sa rage impatiente il donna quelques coups de patte sur la carapace de boue pétrifiée qui protégeait Kinkaju, et un rugissement de bonheur brisa le silence. Il pouvait craqueler la boue à petits coups, et de là, comme d'un chaudron mis en pièces, surgirait l'homme cuit dans sa sueur, comme qui dirait cuit dans son jus.

— Qui me sauvera ? se demandait Kinkaju, sentant que son crâne, sa tête, ses os se défaisaient à chaque coup de patte du puma sur son enveloppe.

Il ne put l'éviter. Un coup de patte plus violent fit rouler la masse de boue et son contenu sur une pente qui menait à une rivière au courant rapide et au lit profond. Elastique et doré le puma sauta, avec la vitesse de l'éclair, mais il ne put mesurer son élan.

Avec un rugissement aussi strident que le tonnerre il tomba sur le dos, jambes ouvertes, jouet pour un temps du même courant qui emporte aussi, qui engloutit Kinkaju prisonnier de sa croûte funèbre. Le puma est là, sur la rive, léchant son pelage mouillé sans cesser de surveiller la rivière. Plus loin, parmi les rochers, il y a le spectre d'un homme aux os moulus, à la chair moulue, qui ne paraît pas sortir du fond des eaux mais avoir roulé dans un précipice.

L'aube survint et un jour s'écoula. De nombreuses aubes, de nombreux jours passèrent, avec leurs nuits d'essaims dorés et furieux.

Kinkaju put enfin cracher une bave de fiel verdâtre en contractant ses côtes à demi-brisées, en utilisant sa bouche comme un entonnoir de lui-même vers le dehors ; vomissure amère, acide, de feu qui verdit parmi les crabes vernis, capricieux et combattifs, et les tortues à la chair de cendre enfermée dans l'écaille superbe.

Epuisé, vidé, sans mémoire, il eut la sensation de redevenir Kinkaju par le sentiment de gratitude qui s'accrocha à sa poitrine comme un lierre. Il fallait qu'il remercie quelqu'un pour ne pas être mort, pour pouvoir disparaître ainsi, par consomption. Quelqu'un... Et comme il regardait le ciel, piqué de variole dorée, les myriades d'étoiles fulgurantes lui rappelèrent qu'il n'avait évité la noyade au fond du fleuve que grâce aux gouttes d'eau qui avaient défait rapidement la gangue de boue qui l'enfermait. S'il avait échappé aux mâchoires du puma c'est parce que ces mêmes gouttes n'étaient pas accourues à l'appel de la bête fauve, qui rugissait avec une violence profonde pour faire croire aux nuages que c'était le tonnerre et qu'ils accourrent étendre sous les nuages les draps chauds de la pluie.

Le grillon l'avait bien dit. « Des milliers de gouttes d'eau, autant que d'étoiles dans le ciel, te sauveront ». Et cela s'était accompli. Elles n'étaient pas venues sous forme de pluie. Elles s'étaient rejointes pour former des écrans et le cacher au fond de la rivière. Et maintenant elles le libéraient de la grotte ambulante qui enveloppait son corps. Chacun de ces mondes ronds, invisibles, imprégnait une particule de terre dure, la mollissait, l'humidifiait, l'emportait. Et c'est ainsi que son corps se libéra, et flottant vers le rivage fut déposé sur les rochers.

— Tiou ! Tiou !... Un aigle, un aiglon passa. Kinkaju put tourner la tête pour suivre son vol, le contempler, immobile, au milieu du ciel bleu ; puis il le vit tomber, comme une sonde, précis et sanguinaire, vers le serpent liquide de la rivière. Il dévia un peu,

et quand il remonta il portait une perdrix blessée dans ses petites serres.

— Aigle !... Aiglon !....

— Tiou ! Tiou !...

— Aigle, mon petit Aigle. Ce n'est pas une perdrix que tu emportes dans tes serres mais mon cœur. Je perds mon miel de rubis goutte à goutte, et je n'atteindrai pas le pays où j'allai. J'ai perdu la voie, et maintenant la brume remplit mes yeux. Laisse mon être se disperser à travers les visées fausses des archers harmonieux, aux quatre coins du ciel ! Je ne serais pas le premier à atteindre le lieu où le soleil élève ses étendards, qui est le lieu où je dois me rendre - si je ne me trompe, si Panpetac, avec son dos de terre mouillée, est toujours à sa même place parmi les chardons, sur les chardons, au Ponant.

— Tiou ! Tiou...

— Tiou ! Tiou ! Donne-moi les quatre mémoires du sommeil de l'homme éveillé. Je dois aller de l'avant, mais je ne puis le faire avant d'avoir placé les pluies dans leurs tumultes argentés, les arbres secs dans leur silence et les animaux en rut dans leur angoisse. Les dieux, les êtres, les choses ne peuvent demeurer ainsi, sans que je les ordonne, sans que je leur donne leur place dans la lumière, dans le mystère, dans l'ombre, dans la parole dévorante. Mon cœur s'arrêtera-t-il dans ma poitrine, comme tu le fais au milieu du ciel ? Privé de cœur pourrai-je voir le pays de la Déesse des Colombes de l'Absence ?

(Oh, vaillants, ne le regardez pas, écoutez-le ! Ne regardez pas son visage couvert de boue. Ecoutez-le !...)

— Les pieds de l'homme n'enfoncent pas de racines parmi les pierres. Ni parmi les pierres, ni dans la chaux, ni dans les sables. C'est pour cela que j'ai pu fuir de Panpetac. Nul ne peut quitter les villes végétales. Et c'est pour cela que je m'en vais d'ici, secouant seulement mes chevilles salies par le sable humide, maintenant que les araignées et les crabes commencent à considérer mes doigts comme une partie de leur anatomie. Mon corps est au-dehors. Le fleuve a entassé tout mon corps au-dehors. Il ne m'a rien laissé à l'intérieur. La place est ainsi libre pour la Mort, qui apporte déjà ses couvertures de sommeil. Etoiles, étoiles laineuses qui scintillaient comme bêlent les moutons ! J'avance, contre le vent et les étoiles !...

MIGUEL ANGEL ASTURIAS.

(Traduit de l'espagnol par FÉLIX GATTEGNO)

GEORGES-EMMANUEL CLANCIER

LA RENCONTRE D'ETE

Un oiseau chante sous la rosée,
Un oiseau preste et solitaire.

Le parfum d'herbe mouillée
Rend toute blonde la terre

Comme une fille de quinze ans
A qui l'on rêvait dans l'enfance.

C'est l'odeur du beau temps
C'est l'odeur des matins
Qui ne finissaient pas,
Quand le monde par la fenêtre
Ouverte sur Juillet et ses bois
Venait, avec nos yeux, de naître.

L'aigre cerise de l'été
Le vieux mur au bout de l'allée
Les chemins couverts où guette la nuit,
Simples retrouvailles d'un domaine
Où l'enfant déjà continue à rêver,
A blondir, à dorer au soleil perdu,
Cependant que tu fuis, homme de nulle part,
Homme sans ombre et sans demeure.
Le fruit, la pierre, la feuille : oh ! reconnais,
Reconnais le temps d'un battement de sang,
Ce visage ancien dont tu portes le nom.

•

Les yeux clos dans l'ombre soleilleuse,
Rien de plus que la rencontre heureuse
Du rossignol et du loriot,
Du chêne et du hêtre bruissant,
Du haut soleil et du grillon,
De la prairie et du cours d'eau,
Du vent d'est et du silence,
Des heures d'été et des rumeurs
Qui cernent le village endormeur.

•

Comme un parfum dans les ténèbres
Comme une fleur pour talisman
La vie entre deux regards
La vie entre deux amants.

Comme un scarabée sous l'orage
Comme le feu sur le silex
La guerre entre deux caresses
La guerre entre deux amants.

Comme l'étoile au désert
Comme un oiseau seul en forêt
L'appel entre deux silences
L'oubli entre deux amis.

Comme le rouge des nuages
Comme le rouge de l'été
La vie entre deux alarmes
La vie entre deux adieux.

•

Cette lumière de soleil et de brume,
Cette lumière, le matin sur un lac,
Sur le duvet d'un fruit ou d'un sein,
Cette lumière à la fin des jours l'été
Où le jour semble ne devoir jamais finir,
Où la vie, où le bonheur, où l'amour
Sont ce silence et ce jour qui n'auront pas de fin.
Une certaine lumière, j'ai toujours cherché
Cette lumière... et la mort ne peut que l'aviver

GEORGES-EMMANUEL CLANCIER.

P. GIANNEY

LA VIE ET L'ŒUVRE DE DINO CAMPANA

A la mémoire de Gérald Neveu

Dans le cercle de l'éternel retour vertigineux,
l'image meurt instantanément.

D. C.

Il semble que les grandes œuvres aient presque toutes pris naissance autour d'un bref instant d'expérience exceptionnelle, la plupart du temps ineffable, dont le lent développement n'est qu'un exténuant détour pour contourner l'interdiction, faire apparaître, en négatif, par d'interminables nominations l'innommable. Ce phénomène, quelques œuvres, quelques vies, nous le rendent, d'une manière plus évidente que d'autres, sensible: celles de Nietzsche, de Rimbaud, de Kafka, d'Artaud, d'Holderlin; celles, tout tragiquement, de Campana. Mais nous parlons ici d'un méconnu, sinon d'un inconnu ou presque.

Etrange destinée posthume, en effet, que celle de Dino Campana. Aussi étrange et douloureuse que sa vie. Mais selon un mode contraire... Par quel cruel retournement ce vagabond, cet homme qui n'eut jamais de patrie, qui ne regagna, après de lamentables autant que magnifiques pérégrinations, son pays natal que pour y terminer ses jours dans un asile, ce poète dont l'ambition était d'élaborer une poésie européenne dont il souhaitait qu'elle eût le même pur rayonnement que celle de Whitman et de Nietzsche, ses maîtres, - par quel cruel retournement voit-il son œuvre condamnée à ne pas pouvoir dépasser les frontières de son pays d'origine ?

Car c'est ainsi: célébré, au-delà des Alpes, à l'égal ici d'un Rimbaud - et ce rapprochement est dû tant à sa vie aventureuse qu'à son œuvre - considéré par les jeunes générations de son pays comme le véritable initiateur de la poésie moderne italienne, (témoins les deux cent cinquante articles et ouvrages qui lui ont été consacrés, parmi lesquels nous relevons les plus grands noms de la critique et de la poésie contemporaines, dont Montale, Alfonso Gatto, G. Papini, Carlo Bo), il demeure

presque inconnu chez nous, où toute la littérature écrite, en quarante ans, sur lui, ne dépasse pas trente pages.

Ce poète, dont on ne sait, des deux malédictions, qui accablèrent et sa vie et sa survie, laquelle est la plus triste, quel est-il ? Au cours de la préparation, pour le vingtième anniversaire de sa mort, d'une édition complète de son œuvre [1] (qui en plus de l'unique recueil publié de son vivant, chez un imprimeur de province, en l'été 1914 à Marradi, sous le titre « Chants Orphiques », comprend des « Notes », un « Cahier » et quelques poèmes épars), ses amis ont retrouvé, dans ses manuscrits, une note autographe vraisemblablement destinée à être mise en tête de l'édition de 14, et dans laquelle le poète se présente ainsi au lecteur : « Dino Campana naquit le 20 août 1886 à Marradi... Frappé dès l'âge de quinze ans, de confusion mentale, il commit par la suite toutes sortes d'erreurs, dont il dût expier, en de grandes souffrances, chacune. Il conserva pourtant l'honneur, bien que désormais celui-ci ne lui servit plus à rien, et, comme en témoignage de lui-même, dans les divers intervalles de sa vie errante, il écrivit ce livre. Les dernières nouvelles que nous ayons de lui nous viennent des montagnes de la Romagne toscane ».

Ce que nous savons de sa vie errante, nous le devons aux entretiens qu'il eut, de 1927 à 1930, dans l'hôpital psychiatrique de Castel Pulci, près de Florence, avec le Dr Pariani [2], qui put ainsi reconstituer l'itinéraire de ses vagabondages, depuis les premières mises en observation pour démence précoce en septembre-octobre 1906 à Imola, puis en avril 1909 à Florence, jusqu'à l'internement définitif, le 18 janvier 1918 à Castel Pulci où il devait mourir le 1er mars 1932 d'une infection microbienne du sang, après quatorze ans de mort préalable, d'absolue soumission à ce grand silence de fou qu'une fois, vers l'année 1914, il avait essayé de rompre.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Ses « Chants Orphiques » ne sont pas, comme le pense le critique Spagnoletti, « au seuil de la folie, un acte de rationnelle confiance en la poésie ». Nous y voyons plutôt la tentative désespérée de conjurer en lui le silence lourd de dangers qui le menace ; un exorcisme, cette « réaction en force, en attaque de bélier » qui est, selon Michaux « le véritable poème du prisonnier ». Il n'est pas jusqu'à ses voyages, ses vagabondages plutôt, qui ne soient l'expression d'un profond malaise, une fuite devant la folie. Aucune soif de nouveauté, aucun appétit d'aventure chez lui, rien par exemple qui ressemble à la passion engloutissante d'un Cendrars, mais, comme il l'avouera au Dr Pariani « une espèce d'instabilité qui le poussait toujours à changer de place, une forte neurasthénie qui ne lui permettait de vivre

(1) Dino Campana : Canti Orfici e Altri Scritti. Quarta Edizione e cura di Enrico Falqui, 1952. Vallechi Editore, Firenze.

(2) Dr Carlo Pariani : Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore, 1938. Vallechi, Firenze.

nulle part ». D'où cette longue errance à travers l'Amérique, et l'Europe, où il accomplira les besognes les plus diverses, les plus dures : portier de cirque à Buenos-Aires, soutier sur des navires de commerce à Odessa, terrassier puis policier en Argentine, pianiste dans des bordels sud-américains, marchand d'étoiles filantes dans des foires, en compagnie de bohémiens, à travers l'Europe Centrale, longue fuite désespérée, entrecoupée par de brefs séjours dans des prisons de Suisse, de Belgique, d'Italie, aggravée par la maladie, les soucis d'argent, la misère (en 1916 par exemple, où il restera environ six mois cloué sur un grabat par une congestion cérébrale compliquée de paralysie partielle, à moitié crevant de faim, incapable de se faire hospitaliser à Florence).

Pourtant à regarder de près les divers moments de son œuvre, on reste confondu par la sûreté de cette main qui râture, élague, consume, et cela malgré le péril toujours imminent du silence, ou peut être à cause de lui, car l'œuvre d'art se distingue en cela, de beaucoup d'autres tentatives de salut, qu'elle se livre en même temps qu'elle s'échappe, qu'un secret dessein la ramène, immanquablement, pour finir, au centre même de son gouffre. L'expérience primordiale de sa poésie, Campana l'a symbolisée dans les premières lignes de ses chants : c'est celle de la non-durée (« Et alors du cœur de l'eau morte, les tziganes et un chant - du marécage aphone une complainte primordiale monotone et irritante : et du temps se figea le cours »). Le climat des « Chants Orphiques » est assez proche de cette étonnante séquence du film de Bergman, « Les Fraises Sauvages », la séquence du cauchemar : même silence, même fixité des objets, même absence de signification de l'espace, qui recouvre une sur-signification, des symboles. Car l'univers de Campana est au plus haut point symbolique, mythique même, et ce, non par le truchement de quelques correspondances simplistes, mais par le fait que, libéré de la durée, chaque objet contient au même moment toutes ses valeurs successives, toutes ses significations, un peu comme il en est, avec le phénomène de surdétermination, dans les cures psychanalytiques.

Mais pour symbolique qu'il soit, l'univers de Dino Campana, tant qu'il est vu dans la clarté, la « terrible clarté de midi », ne peut révéler ses symboles. Il n'a pouvoir que de donner à être, mais à être dans le silence : les pas du voyageur ne font aucun bruit dans la ville, et la fontaine est muette dont « la dalle est fracturée au milieu de son épigraphe latine ». Pour que soit révélé le sens, il convient d'attendre le soir, qui est « message ». Ici la pensée du poète italien rencontre exactement celle de Georg Trakl, dont Heidegger commente un vers admirable en des termes qui valent aussi pour Campana : « Le soir qui s'incline du côté de l'esprit donne autre chose au regard, autre chose à la méditation.

Le soir change sens et image

(...) Dans ce change s'abrite une discession à l'égard du règne jusqu'ici valide des époques du jour et de l'an ».

Mais parvenu à un tel soir, peut-être fallut-il que le poète s'effaçât pour laisser passage à son œuvre, la préserver, en se livrant, de ce minotaure vorace que, pareille au vieux labyrinthe, elle nourrissait en son sein, et qui, précisément, était cette expérience ineffable, le centre de l'interdiction. Et nous pouvons nous demander, si cette expérience-là, de l'ineffable, n'est pas telle par le seul fait que l'ineffable - tout comme son correspondant mythologique, le minotaure - n'est rien, ne désigne rien qui soit, mais plutôt protège une absence, un terrible néant. Car l'être est toujours à quelque degré supportable, dicible aussi ; non le néant. Le néant ne serait-il pas l'ineffable ? Le discours, si parfait soit-il, que le mode le plus achevé du silence ? Et les fragiles constructions de l'art, dont ces « Chants Orphiques » de Dino Campana, le plus hautain, le plus désespéré symbole de cet être dont le déroulement n'est lui aussi qu'un long détour pour rejoindre enfin ce néant, dont à l'origine il procède, mais qui n'est justement néant que repensé, voire assumé, dans la perspective de l'être ?

P. GIANNEY.

DINO CAMPANA

LA NUIT

(Fragments)

J'ai mémoire : une vieille cité aux murs roux, hérissée de tours, se consumant sur une plaine exterminée, en août torride; et la lointaine glaciation, à l'horizon, des collines vertes et molles. Arcs énormément vides des ponts sur le fleuve décomposé en maigres stagnations de plomb : ombres noires de bohémiens mouvantes et silencieuses sur la rive : à travers le clapotement lointain d'une barque, lointaines formes nues d'adolescents, et le profil et la barbe judaïque d'un vieillard: et soudain du cœur de l'eau morte les tziganes et un chant - du marécage aphone une complainte primordiale monotone et irritante: et du temps se figea le cours.

●

Inconsciemment je levai les yeux vers la tour barbare qui dominait l'allée interminable des platanes. Au delà du silence soudain révélé elle revivait son mythe lointain et sauvage: tandis que par visions lointaines, par sensations obscures et violentes un autre mythe, mystique lui aussi et sauvage, me revenait par bribes à la mémoire. Là-bas elles avaient tiré avec mollesse leurs longs vêtements vers les vagues splendeurs de la porte, les passagères, les antiques : la campagne s'assoupissait entre les mailles des canaux : des jeunes filles à la parure très légère, au profil de médaille, disparaissaient de temps en temps, sur leurs charrettes, par delà les lacis verts. Une cloche au rire d'argent, douce à force d'être lointaine : le soir : dans la petite

église solitaire, à l'ombre des travées modestes, je l'étreignais, celle aux chairs roses et aux brûlants yeux fugitifs : des années, des années, des années, se dissolvaient dans la triomphale douceur de la mémoire.

●

Inconsciemment celui que j'avais été se trouvait attiré vers la tour barbare, la mythique gardienne des songes de l'adolescence. Il montait en silence d'antiques chemins, longeant les murs des vieux couvents et des églises : on n'entendait pas le bruit de sa marche. Une place déserte, maisons écrasées, fenêtres muettes : tout près dans un éclair énorme, la tour, et ses huit flèches, impénétrable, aride, rouge. Une fontaine du XVI^me^, *tarie, se taisait, la dalle fracturée au millieu de son épigraphe latine. Une rue déserte et pavée s'étendait silencieusement vers la ville.*

●

Une porte s'ouvrit devant lui : il trembla. Des vieillards aux formes obliques, osseuses, muettes, se chevauchaient, en s'excitant avec leurs coudes acérés, terribles dans la grande lumière. A la vue de la face, rongée de barbe, d'un frère qui surgissait du renfoncement d'une porte, ils sautillaient, dans un tremblant salut servile, et s'éloignaient en murmurant, peu à peu redressés, traînant leurs ombres, un par un, le long des murs rougeâtres et calcinés, semblables chacun à une ombre. Une femme au pas balancé, et au sourire d'inconsciente, jointe à eux, fermait le cortège.

●

Le long des murs rougeâtres et calcinés, ils traînaient après eux leurs ombres : lui, suivait, comme un automate. A cette femme il adressa une parole qui tomba dans le silence de midi : un vieillard se tourna vers lui, le fixant d'un regard luisant, absurde, vide. Et la femme souriait toujours, de son sourire mou, dans l'aridité de midi, seule et stupide en la clarté catastrophique.

●

Jamais je ne compris comment, côtoyant les canaux torrides, j'aperçus à nouveau mon ombre, au fond de l'eau, qui me raillait. Elle m'accompagna à travers les ruelles malodorantes, où les femmes chantaient dans la canicule. Aux limites de la campagne, une porte marquée de coups, gardée par une jeune femme aux habits roses, pâle et grasse, l'attira : j'entrai. Une matrone antique et large était assise (...) Je saluai et une voix conventuelle, profonde et mélodramatique, me répondit, accompagnée d'un gracieux sourire plissé. Je distinguai dans l'ombre la servante qui dormait la bouche entrouverte, ronflant d'un lourd sommeil, à moitié nu son beau corps agile et ambré. Je m'assis.

•

Le long récit de ses amours défilait monotonement à mes oreilles. D'antiques portraits de famille étaient épars sur l'onctueuse table basse. L'agile forme féminine à la peau d'ambre, étendue sur le lit, écoutait curieusement, appuyée comme un Sphynx sur ses coudes : dehors les jardins extrêmement verts entre les pierres rougeoyantes : rien que nous trois encore à vivre dans le silence de midi.

•

Cependant le soir était descendu, et entourait de sa splendeur le lieu troublé de souvenirs, et paraissait le consacrer. La voix de la Ruffiane s'était faite peu à peu plus caressante, sa tête de prêtresse orientale se complaisait en languissantes poses. La magie de ce crépuscule, languide ami du criminel, était asservie à nos âmes sombres, et ses sommets semblaient promettre un empire mystérieux. Et la prêtresse des plaisirs stériles, la servante ingénue et avide, et le poète, se regardaient, âmes infécondes, cherchant inconsciemment le problème de leur destin. Mais le soir descendait, message luisant des légers frissons de la nuit.

•

Vint la nuit et fut accomplie la conquête de la servante. Son corps d'ambre, sa bouche vorace, ses sombres cheveux hérissés, par moment la révélation de ses yeux que la volupté atterrait, s'emmêlèrent dans une succession fantastique. Cependant que plus doux, déjà près de s'éteindre, encor régnait dans le lointain son souvenir, à elle, la matrone suante, la reine encore dans sa perfection classique (...) Et la servante, l'ingénue Madeleine aux cheveux hérissés et aux yeux brillants, sollicitait en spasmes son beau corps stérile et doré, cruel et sauvage, doucement clos dans son humilité mystérieuse. La longue nuit pleine des illusions de chaque image.

●

Elles se pressaient aux grilles d'argent de nos premières aventures les vieilles images, qu'avait adoucies une vie d'amour, pour me protéger à nouveau, avec leur sourire d'une énigmatique et enchanteresse tendresse. S'ouvraient les chambres closes où la lumière coule, égale, au fond des miroirs, à l'infini : apparaissaient les images aventureuses des courtisanes dans la lumière des miroirs, pâlissantes dans leur attitude de Sphynx : et à nouveau, tout ce qui était aride et doux, fanées les fleurs de la jeunesse, revenait vivre dans le panorama squelettique du monde.

●

Dans l'odeur sulfureuse des soirs de fête, dans l'air les ultimes clameurs, je revoyais les très anciennes jeunes filles des premières illusions se profiler dessus les ponts jetés de la ville au faubourg, dans ces soirs de l'été torride: aux trois quarts retournées, entendant du faubourg le fracas qui s'accentuait annonçant les langues de feu des lampes inquiètes qui trouvaient l'atmosphère surchargée de lueurs orgiaques: adoucies maintenant: dans le ciel déjà mort rosées et douces, légères par un voile (...) Souvenirs de tziganes, souvenirs d'amours en allées, souvenirs de musiques et de lumières : lassitudes d'amour, lassitudes imprévues sur le lit d'une auberge lointaine... (...)

●

Dans le soir des feux de l'été en fête, dans la lumière délicieuse et blanche, quand nos oreilles à peine reposaient dans le silence, et que nos yeux étaient lassés des girandoles fulgurantes, des étoiles multicolores qui derrière elles avaient laissé une puissante odeur de soufre, une belle pesanteur rouge, et que de marcher côte à côte nous avait alanguis, nous exaltant de notre beauté trop diverse, - elle, légère et brune, les yeux purs (...) fut attirée vers la baraque (...) Nous entrâmes. Des visages bruns d'autocrates, rassérénés par la jeunesse et par la fête, se tournèrent vers nous, profondément limpides dans la lumière. Et nous regardâmes les vues. Tout était d'une irréalité spectrale. C'étaient de squelettiques panoramas de villes. Des morts bizarres regardaient le ciel, en des poses ligneuses. Une odalisque en caoutchouc respirait douloureusement, tournant de tous côtés ses yeux d'idole. Et l'odeur puissante de la sciure qui feutrait les pas et les murmures des jeunes filles du pays, abasourdies par ce mystère. « C'est cela, Paris ? Voici Londres. La bataille de Moukden. » Nous regardions autour: il devait être tard. Toutes ces choses vues par les magnétiques yeux des lentilles en cette lumière de rêve ! Immobile tout près de moi, je la sentais qui devenait lointaine et étrangère, tandis que sa fascination, sous la frange nocturne de ses cheveux, se faisait plus profonde. Elle bougea. Et je sentis, avec une pointe, tôt consolée, d'amertume, que jamais plus je ne pourrais m'approcher d'elle. Je la suivis comme l'on suit un songe que l'on aime en vain: ainsi étions-nous devenus tout d'un coup lointains et étrangers après le fracas de la fête, devant le panorama squelettique du monde.

●

Faust était jeune et beau; il avait des cheveux bouclés. Les Bolonaises ressemblaient alors à des médailles syracusaines (...) Il était facile, le soir, de les rencontrer dans les rues obscures, et Faust levait les yeux vers les toits des maisons qui ressemblaient à des points d'interrogation dans la lumière de la lune, et il restait pensif à entendre le froissement de leurs pas qui s'atténuait (...) Oh ! souvenir ! j'étais jeune, la main toujours inquiète soutenant ma tête indécise, beau

d'anxiété et de fatigue (...) Puis je m'enfuis. Je me perdis dans le tumulte des cités colossales, je vis les blanches cathédrales se lever immenses constructions de foi et de rêve, avec leurs mille pointes dans le ciel, je vis les Alpes, encore, se lever comme de plus hautaines cathédrales, pleines des grandes ombres vertes des sapins, pleines de la musique des torrents dont j'entendais le chant naissant de l'infini du rêve. Là-haut, entre les sapins fumant dans la neige, entre les mille et mille tremblements, sous les mille voix du silence, dévoilée une jeune lueur dans les troncs, je m'élevais par les sentiers de la lumière (...)

●

Mais quelle angoisse encor pesait sur toute ma jeunesse ? O les baïsers, les vains baisers de cette fille qui lavait, lavait et chantait dans la neige des Alpes blanches ! (mes yeux furent remplis de larmes à sa mémoire). Je réentendais le torrent lointain : il grandissait baignant d'antiques villes désolées, de longues routes silencieuses, désertes comme après un cataclysme. Une chaleur dorée dans la pénombre de la salle, une chevelure profuse, un corps ronronnant sourdement dans la nuit mystique de l'antique animal humain. Elle sommeillait, la servante, perdue dans ses songes secrets : comme une icône byzantine, comme un mythe mauresque éclaircissant au fond l'incertaine pâleur des tentures.

●

Et alors des figurations d'une très antique vie libre, d'énormes mythes solaires, de carnages, d'orgies, se créèrent dans mon esprit. Je revis une ancienne image, une forme squelettique, vivant par la force mystérieuse d'un mythe barbare, les yeux profonds, changeants et vifs de lymphe obscure, dans la torture du sommeil découvrir son corps foudroyé, deux taches, deux trous de balles de fusil sur ses deux mamelles défaites (...) En face de moi, une grasse femme sauvage me fixait sans battre des cils. La lumière était maigre sur le sol nu, au frémissement des guitares. A côté, sur le fleurissant trésor d'une fille, en rêve, la vieille maintenant était agrippée comme une araignée, cependant qu'elle

paraissait murmurer à son oreille des paroles pour moi inaudibles, douces comme le vent tacite de la Pampa qui submerge. La matrone sauvage m'avait saisi : mon sang tiède devait sans doute être bu par la terre : maintenant la lumière, sur le sol nu, était plus rare, dans le souffle d'acier des guitares (...) Dans l'encadrement de la porte ouverte, brillaient les étoiles, rouges et douces, très lointaines : l'ombre des sauvagesses dans l'ombre.

DINO CAMPANA.

(Chants Orphiques)

Traduction P. GIANNEY.

GABRIEL BOUNOURE

PLAISIRS DE L'EGYPTE

Cette arrivée à Mansourah au milieu des étendues estivales partout déployées. L'opulence des instants qui afflue dans ce soleil de Juillet reprend dans le jeu éternel tout ce qui relève de notre petit mémorial d'homme. Le destin des choses réabsorbe, dans sa grande fascination et sa haute cérémonie, l'accident, le dramatique de l'histoire. Nous visitons le cachot de St Louis comme un lieu de notre enfance. Sarrazins et Français, hérissés de lances et dans la force de leur foi sont là, visibles encore, entrant dans la féérie de l'être sur l'immensité agricole du delta. Car cette terre des morts, loin d'être funèbre, est gouvernée par une certitude, qui reste enclose, mais bien présente, dans la pierre des tombes.

Halte au bord du fleuve, dans le jardin des flâneries provinciales. Les choses naïves gardent, sans étonnement, leur simplicité solennelle des vieux âges. Sur la table du café, le foul, les croissants aux graines de sésame ont la même dignité que les objets de la vie quotidienne représentés sur les parois des hypogées. A côté de nous, les oisifs de la petite ville font crépiter les jetons du jacquet.

Un des charmes de l'Egypte consiste dans cette tendresse dont elle enveloppe les humbles choses de la vie, afin que nous sentions là notre demeure. L'étroite vallée verte, parce qu'elle est bordée par les étendues inhumaines et leur dénuement vertigineux, chérit les objets qui sont les compagnons nécessaires de nos jours terrestres, les pains-galettes, les olives, le lait caillé et la fraîche sueur de la gargoulette.

Objets indivis de notre âme, viatique de notre voyage d'existence, témoins sans gloire, mais non sans prière, qui tinrent compagnie à St Louis dans son cachot.

●

Dans le luxe revenu de l'équinoxe de Mars, les Pyramides ruissellent du ciel comme les phénomènes. Sur le plateau ébloui tu cherches ces silex brisés où s'est imprimé l'œil d'Horus, - et tu t'étonnes de ce regard qui transparaît dans la pierre la plus dure.

●

S'asseoir à l'ombre, à midi, au solstice d'été, sur le plateau de Saqqarah et plonger ses pieds nus et fatigués dans le sable très fin, très pur et très frais qui se recueille depuis des millénaires sous la protection d'un grand mur tremblant de prière.

●

Parcourir les rues de Rodah, à l'automne, quand un étang de braises liquides meurt derrière les Pyramides. Ces rues plus provinciales que toutes les enfances versent, à cette heure exténuée, une grande mansuétude sur les façades délabrées et les trottoirs en fondrières. Les cris des petits garçons qui poursuivent une balle à travers les épluchures agrandissent les voyages de la mélancolie, une mélancolie, telle qu'on n'en peut goûter de semblable dans aucun pays. Au bout de l'île, derrière un vieux palais bancal, un sycomore sans âge, boulu, crépu, solennel et plein de dieux n'a pas vu, sans doute, Moïse retiré des eaux et déposé sur cette marche du musoir ; mais peut-être a-t-il vu Dzou'l Noun méditer à son ombre sur les étapes de notre voyage et sur ces décombres qui dictent la leçon de Rodah.

●

Il y eut le soir où tu reçus des mains d'un vieux jardinier, comme cadeau de fraternité à un inconnu, une fleur de pois de senteur, - symbole de cette vie secrète de l'âme qu'on sent partout en Egypte, grâce

d'un instant qui s'épanouit sur tant de siècles, tant de patience, tant de désirs perdus qui appelèrent le vide où s'accomplir, - pois de senteur, « petite chose comme la fleur de Dieu » disait Schéhadé.

•

Marcher le front en sueur dans le sable et le natron, surface blanche encadrée par l'outre-mer des eaux printanières, marcher à grand ahan vers les vieux couvents coptes où Arsène et Macaire vont nous guérir, peut-être, de nos « acedia ».

•

Etre réveillé par le chant des oiseaux, à Gizah, à quatre heures du matin l'été, quand les flamboyants édifient sur toute la rue leurs coupoles triomphales. Voici l'heure d'aller sur la berge du Nil saluer la rose solaire qui bientôt couronnera le Moqattam. Tu enjambes le baouab qui continue de dormir sur le trottoir, comme un nomade. La nuit n'a pas encore retiré tous ses rêves ; le songe virginal des fleurs paresse dans la fraîcheur des jardins, sous la garde des bougainvillers. Le premier autobus n'est pas encore sorti de son écurie de monstres. Bientôt dans les rues solennelles, viendront avec lenteur les premiers balayeurs, ennuyés de retrouver les souillures ordinaires. Mais à l'aube une nouvelle innocence transfigure l'énorme et splendide ville. Dans peu de temps les minarets de Mehemet-Ali ouvriront au jeune soleil la voie du zénith. Tu surprends la belle capitale comme une maîtresse endormie. Le Royaume et la Majesté.

•

Il y eut ces jours de grande chaleur, où la satiété égyptienne de la vie pénétrait comme une lame. Où l'on rêvait de saisons impossibles qui feraient mourir sans faire mourir, parce qu'on avait vu le matin sur un sarcophage un cobra érigé porteur de deux croix ansées.

•

●

Les arbres, les oiseaux, les algues des mers habitent la chevelure des jeunes filles, quand elles font sécher leurs cheveux noirs au soleil, à Sidi Bishr, au mois d'août, en offrande à Durrell et à l'Eros de la Cité.

●

Tous ces péchés d'homme que nous portons anxieusement et qui nous dépossèdent de tout après nous avoir entretenus dans l'illusion de l'avoir, la virginité des matins dans la Haute-Egypte, en février, insinue une joie étrange qui les lave en une lustration sacrée. Débarrassés de notre histoire, nous nous sentons parmi toutes ces tombes antérieurs à notre origine.

●

Il y eut ces jours d'été que nous passâmes dans un grand palais, au bord du Nil, en amont de Damiette. Lavé par les pluies d'hiver, vénérable par ses moisissures, il reste inhabité toute l'année, sauf par les oiseaux amoureux qui entrent par les trous des fenêtres, et par un grand serpent, vieux et sage. En sorte que c'est une auberge sacrée pour les esprits du ciel et de la terre. C'est là que nous vînmes dans la chaleur de juillet, assez honteux d'ajouter d'indignes personnes humaines à ce peuple de créatures ailées et rampantes. Mais la châtelaine, plus ange que femme, gouvernait avec esprit, avec une grâce pleine de rieuse bonté, cette république hétéroclite, abrégé de la création. « Votre serpent, lui disais-je, est certainement parent de celui qui vivait chez Plotin et qui disparut de sa chambre au moment où le philosophe d'Assiout rendait son dernier soupir ». Elle ne disait pas non et d'ailleurs les palmiers qui entourent cette demeure noble au bord des rizières approuvaient de la tête.

Les matins, aurore toute rose dans le bas du ciel vert. Joie d'aller nager dans le Nil, tout tiède encore de la chaleur de la veille, - tandis que les dauphins bondissaient autour de moi en grande allégresse saluant cette arche de Noë, où nous voguions pour quelques jours, le cap étant mis sur les contrées sans exil.

SAQQARAH

A Saqqarah, un matin de Juin, tout près du solstice. Grand soleil sans rival dans tout l'espace du ciel et de la terre, recueil de signes. Et un vent vif très frais dans les fusées des palmiers. « Soleil du jour ; grand de puissance », comme dit le très vieux cantique. Tout est net et naissant, chaque chose confrontée au destin du monde et à une « vérité » qui ébranle tout.

Le village, sous les frissons des eucalyptus, observe la règle des travaux quotidiens, qui, en Egypte, gardent la mémoire de l'aventure originelle. « Ici même les autobus ont l'air d'être anciens ». La patience de l'eau, de la poussière, des hommes défie l'impatience obstinée des mouches. Le gendarme, assis à califourchon sur sa chaise, semble uniquement préposé à surveiller les oies qui déambulent vers le canal ; mais lui aussi fait partie de la merveille.

Traverser ce village couleur de limon et de palmes séchées, où se lit la précaire condition de l'habitant terrestre, c'est l'introït à la montée sur le plateau blanc et rose qui porte la pyramide à degrés. Silencieusement, avec son air mexicain, elle nous avertit que dans son ombre, nous trouverons des parents qui nous attendent. Etrange, familière, provocante. Un vieux sanctuaire copte, à peine visible, sous les vagues du sable fait, dans son effacement, la même vibration de prière que les pierres vives assemblées par Djezer. Les significations que brasse l'air léger sur ces blocs antiques ne sont ni restrictives, ni jalouses.

●

A Saqqarah, sur les parois des mastabas, des dessins très délicats, effleurés de vieux rose et de vert fané, rappellent des nervures de feuilles, des élytres ou des ailes d'insectes : cette fragilité surprend par sa distinction, son accent très pur. On dirait que les choses sont devenues fantômes de leur propre essence, pour survivre. Elles accompagnent la princesse Idout dans son voyage. On leur prêterait volontiers l'air d'effacement sentimental des souvenirs, une âme de nostalgie. Mais ce serait un contresens de notre romantisme d'occidental. Les objets sont là, sous l'aspect de leur vérité devenue lisible, et hors du temps. Voici les

renards, - les oiseaux qui atterrissent sur le sol, ailes battantes, les pique-bœufs, - les poissons du Nil portraiturés écaille par écaille avec une acuité d'observation qui donne aux touristes l'idée que les hommes de l'ancienne Egypte étaient des reporters photographes, ayant au plus haut degré le sens positif de la vie terrestre. Et certes ils l'avaient, mais dans et pour un autre lieu. A ce catalogue de la vie animale se joint, sans barrière de séparation, le tracé des tâches humaines, tracé étonnant de vérité et de rendu. C'est pourquoi on entend les gens s'extasier sur l' « objectivité » et le « réalisme » de ces artistes de l'ancien empire. Et même les malins font observer que les préoccupations gastronomiques étaient transportées par eux jusque dans les contrées de la mort. Ces bêtises sont chuchotées avec des rires, chaque jour, dans le silence des hypogées. Or il est évident que l'intention de l'artiste n'était pas de faire une copie de la vie quotidienne et du travail humain, ce qui eût été dérisoire dans ce vestibule de l'au-delà. Sur ces parois les silhouettes où se réduisent les objets signifient qu'ils ont quitté leur condition d'objets et l'espace de l'action humaine, pour être saisis dans leur essence par un regard venu d'un autre royaume à travers l'entrebâillement de la porte de pierre. Ici s'opère une transmutation du visible, un passage à l'être. Par ce regard les choses terrestres devenues comme absentes trouvent un accès à la véritable présence. Il faut les comprendre comme un langage, tout proche de nous et venu de très loin, qui ne désigne que l'innommé.

Toute cette longue répétition des travaux et des jours, si exactement évoquée par la maîtrise du trait gravé ne compte plus que comme manifestation d'une énergie éternelle et inconcevable. Ces vestiges désincarnés contredisent ceux qui font du travail le tout de l'homme. C'est vrai que le bilan visible de notre existence semble inscrit là comme un mémorial et un trophée ; mais l'essence de l'homme, révolte et désir d'espace, hante d'autres rivages. C'est ce que nous disent, à bien entendre, ces gestes de l'espèce évoqués par un trait d'un millimètre de profondeur, dans la paix souterraine des tombes. C'est en vain que les scribes des Pharaons avaient tenu registre de tous les travaux (comme nous faisons), sous l'angle du rendement social et de la statistique des produits. Le passage par la mort réduisait tout à quelques silhouettes chimériques pour jamais invisibles dans la crypte funéraire. Voici les objets usuels et les hommes qui s'en servirent glisser en effigies irréelles sur la surface de la pierre massive et y retrouver leur lien avec l'éternité.

Par son regard fixe la statue du serdab mesure toute cette finitude à l'échelle de l'infini. Toutes les erreurs et les errances de la vie humaine intégrées au silence parlant de la pierre deviennent vérité stable.

Admirons les artistes des vieilles dynasties, le parti pris des choses qui les inspira. Remercions aussi les prêtres aux pieds nus, pour l'attention qu'ils donnèrent à ces pauvres travailleurs, qui ont construit non seulement la Pyramide à degrés, mais encore la pyramide humaine. L'égyptien d'autrefois (mais pourquoi celui d'aujourd'hui serait-il différent ?) s'attachait à ces figures d'un instant pour qu'elles soient niées dans leur humble gloire et mises ensuite en vérité, étant raccordées à l'être, que symbolise la pierre blanche et bleu-rose de Saqqarah au bord des déserts ?

Certes ceux qui ont dressé cette énorme échelle vers les énergies célestes ne nous ont pas enseigné à mépriser les choses sensibles : ils nous enseignent à les voir avec l'œil du désert qui, à la fois, les valorise et les abolit. Leçon que nous donne à midi le grand délire du soleil, cette fontaine d'éternité.

GABRIEL BOUNOURE.

PEDRO SALINAS

VARIATIONS

I

Tu vis toujours dans tes actes.
De la pointe des doigts
tu effleures le monde, tu lui arraches
des aurores, des triomphes, des couleurs,
des joies ; c'est ta musique.
C'est la vie que tu joues.

De tes yeux, seulement de tes yeux,
jaillit la lumière qui guide
tes pas. Tu marches
par ce que tu vois. Voilà tout.

Et si à dix mille kilomètres
un doute te fait signe,
tu laisses tout, tu t'élances
sur des proues, sur des ailes,
te voilà ; de tes baisers,
de tes dents tu le déchires ;
ce n'est plus un doute.
Toi tu ne peux jamais douter.

Parce que tu as retourné les mystères
à l'envers. Et tes énigmes,
ce que jamais tu ne comprendras,
ce sont ces choses si claires :

le sable où tu t'étends,
le tic-tac de ta montre
et ce tendre corps rose
que tu trouves dans ton miroir
chaque jour lorsque tu t'éveilles
et qui est ton corps. Les prodiges
qui sont déchiffrés désormais.

Et jamais tu ne t'es trompée,
qu'une fois, une nuit
où une ombre un instant t'attira
- la seule qui t'aie plue -.
On aurait dit une ombre.
Et tu voulus la prendre dans tes bras.
Et c'était moi.

II

Non, ne laissez pas fermées
les portes de la nuit,
du vent, de l'éclair,
celle de l'inoui.
Qu'elles soient toujours ouvertes
les portes connues.
Et toutes, les inconnues,
celles qui donnent
sur les longs chemins
non tracés, dans l'air,
sur les routes qui cherchent
leur passage
avec une obscure volonté
et ne l'ont pas encor trouvé
aux points cardinaux.
Placez de hauts signaux,
des merveilles, des étoiles;

que l'on voie clairement
que c'est ici, que tout
veut la recevoir.
Car elle peut venir.
Aujourd'hui ou demain, ou dans
mille ans, ou l'avant-dernier
jour du monde.
Et tout
doit être aussi simple
que la longue attente.

Je sais pourtant que c'est inutile.
Que c'est un jeu, tout cela,
de l'attendre ainsi
comme un souffle, comme une brise,
craignant un obstacle pour elle.
Car, lorsque elle viendra
déchaînée, implacable,
pour qu'elle parvienne à moi
tout, murailles, noms, temps,
se briserait
défait, transpercé
irrésistiblement
sous le grand ouragan
de son amour, présence désormais.

III

Oui, au delà des gens
je te cherche.
Non pas en ton nom, si on le prononce,
non en ton image, si on la peint.
Au delà, au delà, plus loin.
Au delà de toi, je te cherche.

Non pas en ton miroir, ni en ton écriture,
ni en ton âme.
Au delà, plus loin.
Plus loin aussi, au delà
de moi je te cherche. Tu n'es pas
ce que je sens de toi.
Tu n'es pas
ce qui palpite en moi
avec mon sang dans mes veines,
sans être moi.
Au delà, plus loin je te cherche.

Pour te trouver, cesser
de vivre en toi, et en moi,
et dans les autres.
Vivre désormais au delà de tout,
par delà toute chose
- pour te trouver -
comme dans une mort.

IV

Si tu m'appelais, oui,
si tu m'appelais !

Je laisserais tout,
je jetterais tout :
les prix, les catalogues,
le bleu de l'océan sur les cartes,
les jours et leurs nuits,
les télégrammes vieux
et un amour.
Toi, qui n'est pas mon amour,
si tu m'appelais !

Et j'attends encor ta voix :
redescendant les téléscopes,
depuis l'étoile,
par des miroirs, par des tunnels,
par les années bissextiles
elle peut venir. Je ne sais par où.
Depuis le prodige, toujours.
Car si toi tu m'appelles
- si tu m'appelais, oui, si tu m'appelais ! -
ce sera d'un miracle,
inconnu, invisible.

Jamais des lèvres que je baise,
jamais
de la voix qui dit : « Ne t'en vas pas. »

V

Cela a été, cela est arrivé, c'est vrai.
Ce fut un jour, ce fut une date
qui dans le temps délimite le temps.
Ce fut en un lieu que je vois.
Ses pieds touchaient le sol,
le même que tous nous touchons.
Sa robe
était semblable aux autres robes
que portent d'autres femmes.
Sa montre
détissait des calendriers,
sans oublier une heure :
ainsi comptent les autres montres.
Et ces mots qu'elle m'a dits
ce fut en une langue du monde
qui a sa grammaire et son histoire.
C'était si vrai,
qu'on eut dit un mensonge.

Non.
Je dois vivre cela en moi-même,
je dois en faire un rêve.
Enlever la couleur, le numéro,
l'haleine de feu
dont elle m'a brûlé quand elle m'a dit cela.
Faire de tout cela un peut-être,
un pur hasard, en le rêvant.

Ainsi, quand elle se dédiera
de ce qu'alors elle m'a dit,
la douleur ne me mordra pas
d'avoir perdu un bonheur
que j'ai tenu entre mes bras,
comme l'on tient un corps.
Je croirai que ce fut un rêve.
Que tout cela, qui fut si vrai,
n'eut pas de corps, n'eut pas de nom.
Que je perds
une ombre, un rêve encore.

PEDRO SALINAS.

« La Voz a ti debida ». Poema (1)
Traduction de BERNARD SESÉ

Pedro Salinas (1892-1951) appartient par la chronologie au groupe de poètes espagnols (Gerardo Diego, Jorge Guillén, F. García Lorca, Rafael Alberti et Dámaso Alonso) que l'on a désignés du nom de « Génération poétique » des années 1920-1927. Ses premiers recueils de poésies s'intitulaient « Presagios » (1923), « Seguro Azar » (1929), « Fábula y Signo » (1931). Un fragment de vers de Garcilaso de la Vega donne son titre au poème publié en 1933 : « La Voz a ti debida ». Fervent et magnifique chant d'amour, angoissé, exalté, terrifiant, traversé de cris éblouis de joie, dans un scintillement d'images. Poésie érotique au sens le plus pur, le plus sensuel, le plus mystique. Mais l'objet de cette quête passionnée, personnifié dans l'image de la bien aimée, *l'invisible, l'unique, l'irréductible,* quel est-il, sinon le reflet d'une réalité irréfutable, insaisissable que le poète pressent et poursuit au-delà de l'ombre ?

(1) Ce poème est composé de soixante-dix *variations* ordonnées selon un mouvement rigoureux et capricieux à la fois. Nous présentons ici les premières.

TUDOR ARGHEZI

VERS

PSAUME

Pour te saisir, le bruit je pèse, et le silence,
Et je te guette dans le temps, comme un gibier,
Afin de voir : C'est toi le faucon que je cherche ?
T'abattre ? Ou demander à ployer les genoux ?

Pour croire ou ne pas croire,
Aprement je tâtonne, et sans profit.
De tous, c'est toi mon rêve le plus beau
Et te jeter bas du ciel, je n'ose.

Ainsi que dans l'éclat d'un chemin d'eau,
Tu sembles parfois être et parfois n'être plus ;
Je t'entrevis parmi les poissons, les étoiles,
Comme alors qu'il s'abreuve un noir taureau sauvage.

Seul à seul, dans ta grande histoire, maintenant,
Je reste et je poursuis ma bataille avec toi,
Sans vouloir en sortir vainqueur.

Je veux, t'ayant touché, pouvoir hurler : « Il est ! »

1927.

LA CENDRE DES SONGERIES

La cendre de nos songeries
S'entasse, en retombant, sur nous,
Ainsi que sur les pots de fleurs
Les pétales bleus qu'a touchés
Un insecte chu dans les feuilles.

Le vent s'ébroue en gémissant
Et confondus sont terre et ciel.
Les villes sont mottes, pelotes,
Douleur et rage, chants profonds,
Et l'air est froid comme le fer.

Le monde est un moulin désert
Avec des larves sans abri,
Grouillant dans la farine morte
Qui jour et nuit roule au chaos -
Poussière qui jadis fut songe.

1927.

MA DOULEUR

Douleur du vendredi, dimanche m'est plus douce
Et je la goûte mieux mêlée au son des cloches.
(Du jour subi dans la semaine, oh j'ai pitié...)
Opaque est l'an, l'âge s'est épaissi,
Du passé sans retour, l'heure m'appelle
Mais je ne puis, par la suie et la cendre,
Sortir de celle d'aujourd'hui.
Le temps m'est pourtant cher
Car il me semble bien à moi,

Dans le courage et dans l'angoisse.
Es-tu héros ? n'es-tu qu'un lâche ?
Homme, porté comme on traîne un manteau,
Des sept boutons, encore il en pend cinq
Et deux se sont perdus.
L'un est resté sur la montagne,
Dans l'abîme l'autre a roulé.
Ecoute... Il tombe dans l'éternité.

LE CHIEN DE L'AME

Chien fidèle est mon âme !
Je l'ai souvent détaché de sa chaîne
Et souvent sorti de la niche
Pour le traîner jusqu'au fossé,
Jusqu'au fossé de mon épreuve,
Et le noyer dans la mare aux étoiles.

Fait à la chaîne, à sa longueur,
Il retourne vite à la niche
Et grogne au fouet du clou,
Qui descend, le soir, et le cingle
Et comme un feu sur sa peau se promène.
Nous en gardons les mêmes plaies.

Lâche, qui grognes seul au fouet
Et qui lèches mon seuil et mes traces !
Pour t'épargner les coups, tu rampes
Et frétillant, tu penses me séduire.
L'un à l'autre rivés - et pour la vie -
De la queue à la gueule inséparables
Et si bien couplés, je m'en veux
De ne pouvoir te chasser de ma cour.

Mais quand la mort m'abattra, je te jure,
Ton festin n'aura rien de ma charogne nue,
Car de près ou de loin, et de la tombe encore,
Je saurai te frapper avec ma trique.

1944.

CONTENIR

La terre, les champs, les moissons,
En tas chargés sur mes épaules,
Les gens, les troupeaux et les bêtes,
Les sillons retournés,
Les sentiers et les chaumes,
L'inquiétude et les douleurs,
Le brouillard, la pluie et le vent,
Les sanglots, l'effroi, le tourment.

Comment est-elle entrée en moi, la terre entière ?
Comment dans une pelle a-t-elle ainsi tenu ?
Et comment les forêts dans un vil pot à fleurs ?
Et puis toute la mer dans un seul verre bu ?

C'est alors qu'avec eux, dans le jet que je suis
De fange, Dieu lui-même a tenu (1).

1945.

TUDOR ARGHEZI.

(Traduction de CLAUDE SERNET)

(1) Nos lecteurs trouveront dans la partie critique de ce même numéro une étude de Claude Sernet sur le recueil dont sont extraits ces poèmes.

CLAUDE VIGEE

MÉTAMORPHOSES[1] DE LA POÉSIE MODERNE

A Yves Berger

INTRODUCTION

Jacques Maritain, dans *Creative Intuition in Art and Poetry*, définit la poésie comme « ce rapport mutuel entre l'être intérieur des choses et l'être intime du Soi humain qui est une sorte de divination ». La nature et le mode de cette relation sont déterminés par des facteurs historiques, matériels, spirituels, qui influencent à la fois notre prise de conscience des choses et notre connaissance du Soi. Pour la sensibilité moderne, ces agents formateurs semblent être principalement de deux sortes.

Le premier ressortit à la tradition du christianisme augustinien, dont le jansénisme et la doctrine de Calvin sont les surgeons modernes. Elle enseigne la haine du monde et l'éloignement de la nature tentatrice. Par un étrange paradoxe de l'histoire, ce trait typique de l'âme chrétienne occidentale est renforcé sur le plan affectif, à l'aube de la modernité, par le *cogito* cartésien et l'hégémonie d'un moi autonome, qui en résulte. Ce développement triomphera dans le solipsisme romantique, pendant que la hideur croissante de la vie extérieure, due au succès des techniques industrielles, à la mécanisation et à la commercialisation de l'existence, provoque un repli plus marqué encore de la sensibilité fuyant son milieu hostile. L'autre facteur décisif consiste en cette tradition anti-chrétienne, humaniste et stoïque, qui émerge avec la Renaissance. Sous son aspect idéologique elle vainc dans le cartésianisme et l'athéisme du Siècle des Lumières. Du côté de la sensibilité elle donne naissance au nihilisme universel des dernières cent années. *Candide* est la prophétie des temps modernes. La « mort de Dieu » proclamée par Nietzsche à

(1) Extrait d'un volume d'essais, « *Le Refus du Monde* » à paraître prochainement.

la fin du XIX[e] siècle constitue le point d'aboutissement nécessaire de cette évolution spirituelle.

Dans le domaine poétique, l'apparition du symbolisme comme moyen d'expression dominant, se rattache étroitement à ces phénomènes historiques. Par opposition aux mythes ou à l'allégorie, les véritables symboles modernes sont le signe de l'absence ou du non-être de ce qui fut tenu auparavant pour la réalité divine. Ils révèlent l'angoisse induite dans l'âme par l'éloignement d'une divinité transcendante, inapprochable, dépourvue déjà de toute médiation terrestre. Plus tard, à la limite de l'évanouissement de cet absolu céleste, ils dévoilent « la mort de Dieu », la proximité du néant, une transcendance négative. Dès l'instant où une valeur transcendante tend à inverser son signe, le symbole moderne, dans le sens strict du terme, émerge en tant qu'expression de cette annihilation spirituelle de l'être. Ce changement de signe dans la catégorie de l'absolu se situe au commencement de la Renaissance; il s'affirme dans le langage métaphorique excessif de l'âge baroque. Par le truchement d'objets déformés et fantomatiques, arrachés à leur monde organique, privés de substance ou de réalité propres, le rôle métaphysique du symbole dans l'imagination du XIX[e] et du XX[e] siècle se précise: il fait allusion à l'absence fondamentale de *toute* réalité dans l'existence humaine, oriente finalement l'esprit vers le néant qui triomphe dans l'ensemble des expériences terrestres. Le symbolisme moderne est inséparable du nihilisme moderne, dont il accuse le progrès dans le sens du désespoir et de l'auto-destruction.

L'histoire de la poésie moderne en Occident est celle de ce progrès. Elle révèle les tactiques qu'emprunta le moi européen dans le but de le hâter, ou de se distraire de ses tourments. Elle dévoile aussi les efforts tentés pour transcender l'abîme et recouvrer le réel. Toutes sortes de réactions à l'expérience crucifiante du vide eurent lieu. Les énumérer revient à distinguer les tendances majeures de la poésie occidentale, et à dégager l'unité d'intention profonde qui sous-tend leur apparent désordre.

I

Le monde m'est perdu, je le suis à moi-même.

GŒTHE.

Le sentiment de la perte du monde et de soi se manifeste dans la poésie européenne dès la fin du XVIII[e] siècle. Dans le premier monologue du *Faust* de Gœthe, dans le poème blasphématoire de Jean-Paul Richter: *Discours du Christ Mort au Jugement Dernier*, chez le Coleridge « hanté par la

terreur » de *Limbo* et de l'*Ode to Dejection*, chez Wordsworth (dans « The world is too much with us », et l'*Ode on the Intimations of Immortality*), dans le *Childe Harold* (IV, CXIII) de Byron, chez Hölderlin (*Brot und Wein*), dans les œuvres majeures d'Alfred de Vigny enfin, les poètes modernes prennent pour la première fois conscience de l'altération progressive du sens du réel dans l'âme occidentale. Ils découvrent avec épouvante un fait spirituel que Valéry, un siècle plus tard, énoncera sèchement : « La réalité... est ce qui ne ressemble à rien ». L'épitaphe de Coleridge nous apprend qu'il trouva « la mort dans la vie ». L'expression revient littéralement dans un célèbre poème de Hölderlin. Partout résonne l'écho du grand désenchantement devant l'existence, et s'affirme la séparation entre l'homme et l'univers. Coleridge s'écrie à la vue des étoiles :

> *I see them all, so excellently fair,*
> *I see, not feel, how beautiful they are* (2).

Wordsworth reprend sur le même thème :

> *Little see we in Nature that is ours...*
> *For this, for everything we are out of tune* (3) ;
> *It moves us not.*

Byron enfin lance son double défi à la nature et à la cité des hommes :

> *I have not loved the world, nor the world me,*
> *I stood among them, but not of them* (4).

Vigny pressent que l'univers est « un monde avorté », qu'une froide, silencieuse et lointaine divinité abandonne à lui-même. Ce Dieu muet, on soupçonne son agonie et peut-être déjà sa mort. Vigny, qui ne peut soutenir cette absence hostile, se retire dans sa fameuse tour d'ivoire, fondée sur l'orgueil intellectuel et le refus de l'espoir. Confronté avec l'inhospitalité ou l'impuissance du Père, le poète, formé à l'image du Fils délaissé, se résout à faire sécession avec l'absolu :

> *Le juste opposera le dédain à l'absence*
> *Et ne répondra plus que par un froid silence*
> *Au silence éternel de la divinité.*

---

(2) « Je les aperçois toutes, si parfaites d'aspect,
Je vois, mais ne sens pas, combien elles sont belles ».

(3) « Nous trouvons peu dans la Nature qui soit nôtre...
A ceci, comme à tout, nous sommes étrangers ;
Rien ne nous en émeut ».

(4) « Je n'aimai pas le monde, il me le rendit bien ;
J'étais debout entre eux, mais non pas un des leurs ».

Faute de mieux, il se conduira en victime stoïque, à la façon des héros de Corneille, mais ne se rangera pas ouvertement du côté des nihilistes et des athées.

Le christianisme déclinant influence de manière contradictoire la sensibilité vacillante de Baudelaire. Elle est soumise, comme celle de son contemporain Gérard de Nerval, à un mouvement pendulaire qui la fait hésiter sans cesse entre l'absolu divin et le néant. Dans cette oscillation métaphysique, le pôle négatif est destiné à prendre de plus en plus d'importance, comme le montre la fascination croissante que le vide exerce sur Baudelaire :

Comme tu me plairais, ô nuit, sans ces étoiles...

L'ambivalence spirituelle que Jacques Maritain découvre dans la poésie moderne, déchirée entre l'être et le non-être, se trouve entière chez Baudelaire. Ses poèmes sont riches d'innombrables allusions à son propos, car elle constitue l'objet même de son inspiration ; dans ses écrits intimes Baudelaire la décrit en des termes presque cliniques. Il y a, dit-il, *dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.* L'homme baudelairien s'élance en même temps vers l' « air supérieur » du bien, du réel, de la perfection angélique, et vers les « ténèbres puantes » du mal, du néant, séduit qu'il est par les grimaces monstrueuses de l'abîme. Cette double tendance se manifeste tantôt comme une « vaporisation », (le Diable étant le « savant chimiste » qui volatilise en lui la volonté créatrice et le pouvoir d'engendrer les formes de beauté), tantôt comme une « condensation », une cristallisation de la volonté qui aboutit à des œuvres d'art, à des actes éthiques, à la *virtù* au sens noble du terme.

Baudelaire éprouve parfois le pôle vers lequel son être spirituel est attiré comme la source de toute réalité : à d'autres fois, il sent surgir du tréfonds de lui-même un néant qui envahit toutes choses. Comme Verlaine, qui porte ce doute, dans sa vie et dans son art, à des extrêmes comiques et tristes, Baudelaire ne connaît aucune certitude touchant la nature de sa transcendance ; de là qu'il bouleverse sans cesse sa propre échelle des valeurs selon son intuition changeante. Elle peut le conduire à une exaltation de la beauté, de la réalité, de l'être au niveau transcendantal de « l'azur », toujours, car cette célébration jamais ne s'abaisse, comme chez Gœthe, Shelley, Blake, Hugo, Rimbaud, jusqu'à la louange de l'humble réalité existentielle. Elle le mène aussi à une négation radicale, « soif du néant » autant que « peur du néant ». Dans cette oscillation entre des limites défendues, qui implique une constante et terrible tension, l'instrument baudelairien produit ses contradictoires musiques ; les hymnes à la beauté et à l'être, les chants qui disent ce qui est pire pour l'homme que la mort, sont ensemble issus d'une sensibi-

lité déchirée entre l'Enfer toujours plus proche et un Paradis qui ne cesse de s'éloigner.

Quand Baudelaire fait l'expérience négative de la transcendance, il attribue à cette autre divinité les attributs renversés du dieu platonicien. Comme Nerval, il n'est pas assuré que les traditionnelles valeurs transcendantales de beauté, de savoir, de vertu, ne prennent pas leur véritable naissance dans le néant, et qu'elles ne demeurent pas enracinées dans une essentielle fausseté. Même la poésie, (comme l'amour sexuel qui, à d'autres moments, reste sa seule divinité et son refuge), participe alors de la négation qui le possède. On voit souvent apparaître chez lui, s'ajoutant à « la conscience dans le mal », une *complaisance dans le mal*, qui correspond et se substitue à l'éternelle félicité angélique que l'on trouve au sein de la perfection divine. Entre les deux, il n'y a souvent guère qu'une courte distance; cependant cet intervalle, qui fait toute la différence entre le salut et la damnation, le janséniste invétéré en Baudelaire ne peut se l'expliquer en termes de libre-arbitre. Dieu - ou le Diable - est responsable. Le poète annexe à son manichéisme inné la prédestination augustinienne. Quand le Diable agit, « tout est abîme », tout: action, désir, rêve, mots - même les mots qui font le poème; leur nature équivoque et insondable contredit, en effet, la création de tout poème achevé. Dieu, pour Baudelaire, souvent se glisse dans les vêtements de Satan: « Je change l'or en fer, Et le Paradis en enfer ». Le produit de cette alchimie de la douleur est doute, terreur, paralysie, les maux mêmes dont le poète fut accablé.

Parallèlement à cette oscillation, on perçoit l'horreur grandissante de la vie et de la nature qui s'exprime à travers tout le recueil des *Fleurs du Mal*. Pour Baudelaire, ainsi que pour son contemporain Matthew Arnold, « Nature and man can never be fast friends ». La vie sur terre est ressentie comme une malédiction et comme un piège, dont on n'échappera que par le saut dans l'ailleurs. L'individu reste divisé par les « postulations » fatales vers l'être et le non-être. L'histoire elle-même apparaît comme un cimetière, et le monde révolutionnaire de 1848 n'est guère plus qu'un lieu de destruction absurde où, écrit Arnold dans un poème célèbre, « d'ignorantes armées se heurtent dans la nuit ».

« Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu ». Nous trouvons déjà ici les traits du « verlorene Ich » de Gottfried Benn. L'homme a perdu non seulement le monde, mais l'unité de sa propre personnalité; il est la victime de forces antagonistes qui le possèdent comme des démons. Etre en proie à autrui devient synonyme d'exister. La nature et la vie instinctive véhiculent ce tourment, en même temps qu'elles en sont les cibles détestées. Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que souvent le poète désespéré appelle cet anéantissement, que son autre moi, celui qui est encore fondé dans l'être, vomit. Baudelaire exprime, dans les moments où l'angoisse le terrasse, son « goût du néant ». Il parle de « l'enfer où

mon cœur se plaît ». Ce « cœur qui fuit la vérité », quand un ange par trop zélé le contraint à choisir le salut, ne peut que répondre avec désespoir: « Je ne veux pas ! ». Dans ces états d'épouvante la personnalité chancelante de Baudelaire se mue en « fantôme »; il devient son propre vampire:

Dans les caveaux d'insondable tristesse...
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse...
...cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur...

Aux signes de la « postulation » vers le bas, nous devons opposer pourtant les lumineuses paroles qui expriment la tendance opposée: à « l'horreur de la vie » répond alors « l'extase de la vie ». Dans un univers désolé, une cité obscure, la poésie et l'homme *en tant que poète,* assument la fonction du soleil (« Quand ainsi qu'un poète il descend dans les villes »). Le poète peut être frappé de cécité. Ses yeux restent levés, fixés dans la direction du ciel, même s'il ne voient rien que les ténèbres. La nostalgie de l'enfance, pour Baudelaire, révèle la proximité d'un autre domaine de l'être; dans le poème « Elévation » il décrit cet espace plus pur. Le système baudelairien des « correspondances » sensorielles se fonde sur la croyance en un tel royaume. Sa lumière primordiale transparaît à travers les multiples rapports synesthésiques et conceptuels qui constituent, dans la poétique de Baudelaire, les symboles proprement dits. Mais comme toujours, dans cet univers dualiste. le poète reste indécis quant à leur sens ultime. Fréquemment les glaces symboliques cessent de refléter

...le foyer saint des rayons primitifs
...dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs.

Alors « le flambeau vivant... Me sauvant de tout piège et de tout péché grave » se change en torche du mal, éclairant de ses lueurs diaboliques le royaume du Non absolu. L'ambivalence fonctionnelle des « Correspondances » se trahit dans les tercets du célèbre sonnet qui porte ce titre. Le temps dévore notre cœur, la vie individuelle - et Baudelaire n'en connaît point d'autre - nous apparaît comme « une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ». Après la perte du paradis de l'enfance, l'être authentique demeure loin de nous:

Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze.

(« L'Irréparable »).

Au milieu de cette déroute, l'art et la poésie, « l'admirable faculté poétique », demeurent néanmoins un témoignage

de la dignité humaine face au gouffre qui, seul, est le dieu du monde. « Comme un cri répété par mille sentinelles », les « Phares » sauvent l'honneur de la vraie parole humaine, celle-ci vînt-elle mourir au bord de la mauvaise éternité. Et quand l'art trébuche, la luxure ou la mort tendent à l'homme qui souffre une main secourable. N'oublions pas, pourtant, que les valeurs baudelairiennes, comme l'art, le rêve sensuel, l'amour, la mort rédemptrice, restent sujettes au principe de réversibilité. Baudelaire n'est jamais tout à fait sûr de leur nature en termes ontologiques. Leur essence lui échappe sans cesse. La tension entre « ange et sirène » ne peut donc que s'accroître en lui. Jusqu'à la fin de sa vie, elle restera irrésolue :

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, **qu'importe,**
O Beauté...
O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre...
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe !

Qu'importe ! Ce doute fondamental est formulé avec ostentation par Baulelaire, sous le titre provocant de « L'amour du mensonge ». D'une même façon, il loue saint Pierre le renégat :

Saint Pierre a renié Jésus ? Il a bien fait.

C'est là faire du désespoir un culte, de la destitution une vertu. Verlaine aussi, jusqu'à se parodier lui-même, se plaisait à cette alternance entre *Sagesse* et *Luxures,* entre les litanies dévotes des enfants de chœur et le blasphème énorme.

L'œuvre inépuisable de Baudelaire contient en germe toutes les attitudes qui se manifesteront *séparément* dans les générations suivantes de poètes européens ; à ceux-là échoit aussi l'héritage antagoniste de la foi et du nihilisme égocentrique de l'époque post-chrétienne. Mais ce qui, chez Baudelaire, restait l'objet d'un choix unique et déchirant qui le fait hésiter et, finalement, le paralyse au point qu'il se change en « Héautontimorouménos », - en bourreau de lui-même -, se divise, après lui, en plusieurs idéologies ennemies.

Dans l'ensemble, la fascination du « néant », déjà exprimée par Baudelaire, subsiste. Ce courant, dans lequel se place Mallarmé, sera bientôt grossi à l'échelle européenne par la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu : il constitue la tendance principale de la littérature moderne et sa véritable tradition. Nous l'appellerons la poésie de l'exil de l'être.

En même temps se manifeste une réaction contre le nihilisme, sous la forme d'un réveil religieux, ou d'un retour déclaré à la foi chrétienne ; mouvement qui n'est pas sans analogie avec celui des Jansénistes français. Ainsi Pascal, Racine, se dressent contre le Cartésianisme égocentrique qui triomphe au XVII[e] siècle sur les débris de l'orthodoxie médié-

vale. P.-J. Jouve et T.-S. Eliot sont des exemples de cette tendance ascétique, les Jansénistes, si je puis dire, du siècle nihiliste. Ces derniers, comme le logicien Pascal, ont gardé une affinité ambiguë avec la principale tradition de leur époque; les poètes chrétiens contemporains, puritains ou non, en sortent souvent par une conversion. (T.-S. Eliot, Robert Lowell, Charles Péguy, Jean Cocteau, P. Claudel ou Max Jacob). Nourris à la source première du nihilisme européen, ils y puisent fréquemment un préjugé tenace contre le monde, la société et le moi. Ainsi firent jadis les Jansénistes eux-mêmes, dans une autre voie, frayée par les Stoïques et saint Augustin. Un troisième groupe rassemble les dissidents et du nihilisme et du néo-médiévisme. C'est seulement parmi eux qu'on peut trouver les authentiques poètes d'avant-garde des années 1950. Désormais la poésie du nihilisme est usée jusqu'à la trame, corrompue par la manie du sarcasme ou énervée par l'abus du symbole qui est le véhicule d'un idéalisme inhumain. Ils rejettent ses poncifs, sans pour autant accepter de ressusciter l'appareil sacramentel, peut-être désuet, que l'Occident a hérité du Moyen-Age.

Les poètes qui, en dehors de la tradition des Eglises, par delà l'illusion d'un « engagement » politique bien intentionné, et sans céder hypocritement aux sollicitations d'une pauvre actualité, ont cherché à résoudre le problème pour eux-mêmes, dans leur vie comme dans leur œuvre, peuvent être appelés « chercheurs de la nouvelle réalité ». Ils sont en quête d'une vérité à la mesure de l'homme contemporain, à la fois isolé et solitaire, qui risque ici-bas une existence précaire mais ardemment vécue. Grâce à eux la poésie moderne s'engage dans une nouvelle aventure, elle commence à explorer directement le domaine de l'expérience terrestre.

II

Avec Mallarmé, Lautréamont, et à un degré moindre, Arthur Rimbaud, le credo de la négation triomphe de l'élan vers le haut qui survivait encore, comme un glorieux souvenir, dans l'âme divisée de Baudelaire. La poésie se destine alors à explorer les replis les plus secrets de la subjectivité. Ses instruments spirituels sont l'analyse impitoyable de la conscience par elle-même (« Ma pensée s'est pensée », Mallarmé), et le pouvoir magique de l'imagination, transformatrice du langage, du monde, et de la personnalité (« Je devins un opéra fabuleux », Rimbaud). Sa grande découverte est la vision désolée du néant. L'issue de l'aventure d'*Igitur*, comme d'*Une Saison en Enfer*, est donc l'échec et le désespoir. Lautréamont, obsédé par une transcendance malfaisante, se lance dans une attaque logiquement menée, mais absurde,

contre la Création entière, avec l'espoir d'anéantir le monstrueux Créateur, en même temps que son univers inhumain. Parvenu à ses décevantes conclusions, Rimbaud, qui garde dans l'échec une entière lucidité, abandonne la poésie impuissante, rejette toute prétention à la maîtrise verbale du réel, ou à la connaissance magique, pour se consacrer à des travaux plus rémunérateurs dans un monde qu'il méprise sans avoir su le vaincre, ni le transformer.

Mallarmé, bien avant Nietzsche, avait proclamé que « le ciel est mort ». Il alla, lui, jusqu'au bout de son exploration du non-être qui se dérobe derrière les objets, les images et les structures du langage. Dans la débâcle générale du réel, il érigea l'acte poétique comme la suprême valeur. C'est l'opération par laquelle le double vide de l'espace et de l'esprit, reflété dans un langage pur comme par un jeu de miroirs, est restauré dans son unité première et rendu sensible à notre imagination. Ici, l'homme, en ce qu'il a d'essentiel, se mue en parole. Dans l'acte créateur seul, par le poème, il atteint à la réalité absolue, qui est une avec le néant.

Mallarmé partage cette « logolâtrie » métaphysique avec les derniers romantiques, Baudelaire, et toute l'école parnassienne. Ce principe survit même chez Valéry, le disciple sceptique de Mallarmé: ne restant fidèle qu'aux artifices formels du langage, ces voiles transparents de l'illusion universelle, *Mon Faust* ira couvrir de son mépris jusqu'au néant tout puissant que révère encore à sa manière le poète religieux du *Coup de Dé*.

A travers Hofmannsthal et Stefan George, le culte du mot pénétra en Allemagne au début du siècle, comme il avait gagné l'Angleterre un peu plus tôt avec Swinburne, Symons, Oscar Wilde et Yeats à ses débuts. Il triomphe en Italie avec la somptueuse rhétorique de Carducci et d'Annunzio, dans le monde hispanique avec Rubén Dario et les « modernistas » pour qui seule la poésie reste sacrée; aux Etats-Unis, dans le culte que porte Wallace Stevens à l'imagination poétique et au « pouvoir créateur de la conscience de soi » - chez Robert Frost aussi, lorsqu'il pose au pur formaliste, au « vannier » adroit et indifférent aux valeurs supérieures. « Nous sommes des artisans »: dans une bonne partie de son œuvre, Rilke soutient ce principe purement esthétique, comme en témoignent les *Nouveaux Poèmes*, ou le *Requiem pour Wolf, comte de Kalckreuth,* écrit en 1908. Il devient un article de foi pour Juan Ramon Jiménez, le champion espagnol de la beauté absolue et de « la poesia desnuda », pour le « Prismatiker » Gottfried Benn lors de sa longue période post-expressionniste, ainsi que pour le Grec Constantin P. Cavafy, dont la tradition millénaire rejoignait curieusement celle de l'Occident moderne à son déclin. Cet Alexandrin raffiné devait donner à la poésie de notre temps la pleine conscience de l'ironie historique, qui accompagne toujours la décadence des empires et des civilisations. « Dans la décomposition de toutes les valeurs qui font

le contenu même de la vie », Gottffried Benn conjure un nouvel absolu, « la transcendance de la volupté créatrice ». Sur les ruines amoncelées des cultures mondiales, la conscience poétique ne saurait prendre intérêt qu'à sa propre activité. « Le style est supérieur à la vérité, écrit Benn après Valéry, il porte en lui la preuve de son existence ».

... Kein Werden,
du bleibst gebannt und bist
der Himmel und der Erden
Formalist (5).

Cette période est celle de l'esthétisme universel. L'obsession de la forme et le culte des mots, chez Mallarmé et ses disciples, ne doivent pas être compris comme une recherche néo-classique de la beauté ou de l'élégance de l'expression. Ce serait méconnaître totalement l'intention métaphysique qui accompagne leur effort. Chez Mallarmé, l'expérience désastreuse de l'existence extérieure et l'intuition encore plus désespérante qu'il a de la nature négative, abyssale, de toute réalité spirituelle - la découverte intérieure du « néant » - forment le noyau de la vie intellectuelle et affective. Le poète définit ainsi sa muse: « Toi qui sur le néant en sais plus que les morts ». Cet évangile de l'absence ne peut être communiqué, dans le poème, que par une parole purifiée de scories existentielles et « réorientée vers l'abîme » qu'elle annonce. Il se traduit au moyen d'une symbolique négatrice, d'origine toute personnelle, d'une imagerie qui soit au diapason de la solitude et du vide où s'éternise la conscience. Le contenu de l'expérience terrestre sera transformé, de même que le langage traditionnel qui l'exprimait, en un équivalent verbal du non-être et de l'absence, qui est pour Mallarmé le fondement de la vérité. Grâce aux structures nouvelles d'une syntaxe et d'une imagerie ésotériques, qui exténuent le réel et aspirent à l'évanescence, la nature de la vie, tout comme celle de l'être, transparaît enfin - le visage même du gouffre. « Je la dis transposition », est la formule d' « opérateur » du magicien Mallarmé. Au contact du néant ultime, le poème, véhicule de l'hyperbole négatrice, risque de se désintégrer dans le silence, « sur le vide papier que sa blancheur défend ». « Du reste, je ne veux rien d'humain... »: passant la borne des créatures, le musicien du silence devient muet en rencontrant ce qu'il a évoqué - « Aboli bibelot d'inanité sonore ». Ainsi doit mourir toute transposition symbolique.

Un même danger menace les disciples de Mallarmé: la croyance en la seule réalité - fantomatique - du poème est à son tour niée par le processus interne que nous venons d'esquisser. Il rend l'acte poétique, en l'absence de toute

(5) ...Nul devenir,
Tu restes envoûté et tu es
Du ciel et de la terre
Le formaliste.

valeur existentielle, contradictoire et impossible. Cet obstacle est inhérent, non pas aux exigences formelles d'un langage rigoureux, mais aux prémisses nihilistes qui déterminent leur formulation. C'est là que se trouve la limite intérieure de l'esthétisme moderne. Elle ne peut être franchie que par « une mutation du cœur », (comme l'a dit Auden), et non par des modifications techniques de la syntaxe ou de l'imagerie.

L'*Algabal* de Stefan George, ce quêteur inhumain de la « fleur noire », ce despote baudelairien régnant sur un palais souterrain, artificiel, fait de pierre et de métal, où même les arbres sont en charbon, dut mourir à lui-même avant que George pût écrire *L'Année de l'Ame, l'Ami des Prairies,* - avant qu'il osât concevoir la poésie ouverte de *L'Etoile de l'Alliance* et du *Nouveau Royaume*. Parmi les successeurs directs de Baudelaire et Mallarmé, nous devons aussi ranger ces poètes qui se donnent comme principale mission de dire sans fard, ni recours à l'esthétisme, la condition humaine dans une époque de désespoir. Dans cette descendance, nous trouverons Thomas Hardy et sa poésie caustique, A. E. Housman, Corbière, Laforgue et leur disciple récent, le T. S. Eliot de *Prufrock, Sweeney, The Hollow Men, The Waste Land.* Avant Eliot, A. E. Housman avait exprimé la désillusion apportée par le déclin du sens de la nature, et de la culture aristocratique, dans l'Angleterre moderne. « In the endless road you tread, There is nothing but the night » [6]. Le nihilisme total triomphe dans *The Shropshire Lad.* Seul subsiste ici l'orgueil incertain, fragile, du *moi.* Dans de telles œuvres, le désespoir se mue en habitude, et l'attitude expiatoire devant la vie se transforme en une manie obsessionnelle. La rébellion nihiliste frappe aussi bien le moi que le monde. Le sarcasme et l'injure deviennent alors les moyens préférés de l'expression poétique, comme dans certains *Cantos* de Pound.

On peut également considérer sous cet aspect l'expressionnisme allemand. Pour le jeune Gottfried Benn, l'un de ses premiers chefs, l'expression outrancière du « moi tardif » et fragmenté devient le but suprême. Elle se révèle d'abord dans le cadre grotesque ou cruel d'un monde qui, comme Baudelaire et Mallarmé l'avaient déjà senti, est devenu un hôpital géant, une « Krebsbaracke » [7]. Ici, on ne tient pour expériences proprement humaines que l'agonie qui s'exhibe en défi à toute vie, et la pire décrépitude corporelle. L'expressionnisme recense les décombres d'un monde qui s'écroule, dans un langage également éclaté ; il se complaît en énumérations incohérentes qui suggèrent ce délabrement universel. Il évoque aussi la solitude d'un homme privé d'univers qui, comme le Peter Schlemihl de Chamisso, court après l'ombre qu'il a vendue. Quand, vers 1920, les derniers poètes

(6) Dans la route sans fin que tu foules
Il n'y a rien que la nuit.

(7) Une « baraque-aux-cancéreux ». L'image clinique de l'univers se retrouve aussi dans les *Quatre Quatuors* de T. S. Eliot.

idylliques des « garden-parties Georgiennes » furent récusés, l'Angleterre produisit les adroits techniciens de l'Imagisme, qui se voulaient aveugles aux valeurs que prône la civilisation traditionnelle en déclin ; Eliot se joignit à eux dans ses débuts. En Allemagne, les mêmes conditions provoquèrent d'abord les convulsions d'un expressionnisme souvent informe et bruyant. Un peu plus tard, avec Trakl, ce qu'il y avait d'excessif dans les effets oratoires de l'avant-garde expressionniste est rejeté. Le désespoir inhérent à l'état de poète « en temps de pénurie » est exprimé alors par une voix plus authentique et plus délicate, pleine d'une mélancolie poignante.

Uber den weissen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen.
Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind (8).

(« Untergang »).

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierenden Weiher (9).

(« Ruh und Schweigen »).

Dans cet univers trop calme, les fenêtres béent ; seul le silence les habite.

Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt (10).

(« Die Ratten »).

Trakl nous introduit dans un monde spectral, hivernal et posthume - le nôtre. A peu près au même moment, Ungaretti, Montale et Saba en Italie, Pierre Reverdy en France, dans leurs poèmes concis et anti-rhétoriques, font résonner une note semblable, bien qu'ils montrent plus d'amertume et moins de résignation.

Dans l'esthétisme nihiliste, le thème de l'amour est supprimé (Benn), ou nié et ridiculisé (Valéry). Il est remplacé par le culte de Narcisse ou par une sensualité amère et désenchantée, à la Don Juan, qui console l'être humain du « néant » comme le font l'opium, le sommeil et l'ivresse (poèmes érotiques de Baudelaire et de Mallarmé). Tout au long de son œuvre, Eliot affirme que l'amour-passion est une illusion ou une fraude. Quoique avec gêne, Rilke lui dénie sa prétention,

---

(8) Par-dessus l'étang blanc
Les oiseaux sauvages se sont envolés au loin.
Le soir un vent de glace souffle de nos étoiles.
(« Déclin »)

(9) Des bergers enfouirent le soleil dans le bois chauve.
Un pêcheur tira
Dans un filet de cheveux la lune hors de l'étang qui gèle.
(« Calme et Silence »)

(10) Un silence demeure dans les fenêtres vides.
(« Les Rats »)

bien romantique, de faire accéder l'homme à la plus haute connaissance spirituelle. Il le considère comme une forme de révélation imparfaite et trompeuse de la réalité dans l'existence. Henri Peyre a récemment souligné que, dans le roman français du XX^e siècle, l'amour humain cesse de jouer le rôle qui était le sien dans la littérature et la sensibilité européennes depuis le Moyen-Age. La remarque s'applique aussi bien aux courants majeurs de la poésie contemporaine. Le thème du désir charnel, quand il constitue un motif important chez nos poètes, prend une signification nouvelle et paradoxale sur laquelle nous reviendrons. Au lieu de manifester l'unité des êtres, il est le symptôme d'un sentiment d'isolement toujours croissant chez l'homme occidental : « Personne ne comprend personne » écrivait Gustave Flaubert dans sa *Correspondance*.

La disparition du sens de la réalité doit se payer à la fois par la destruction interne de la poésie et la perte de la tendresse humaine. Comme le prophétisait Hölderlin au début du XIX^e siècle, quand le monde dépouillé de toute valeur devient une ombre, le cœur de l'homme dépérit aussi :

Seit der gewurzelte
Allentzweiende Hass Götter und Menschen trennt,
Muss, mit Blut sie zu sühnen,
Muss der Liebenden Herz vergehn (11).

Maints poètes du XX^e siècle suivent une semblable voie. Ils décrivent minutieusement certains aspects de la désolation générale, et révèlent une conscience aiguë de son caractère politique, social, économique, en employant, par exemple, le vocabulaire argotique, témoin de la condition brutale et impersonnelle qui est désormais la nôtre. Ce n'est pas seulement le cas de Queneau ou de Prévert, mais celui de Pound, d'Auden, de Brecht, d'Eliot même, dans quelques-uns de ses poèmes réalistes. Mais accepter simplement l'atmosphère de « la Terre Gaste » devient, à la longue, intolérable. De vigoureuses réactions se sont fait jour contre elle. Cependant, elles sont le plus souvent ancrées dans le nihilisme ambiant lui-même, et donc vouées d'avance à l'échec : « on ne part pas », a dit Rimbaud dans une formule ambiguë, qui signifie à la fois l'insuccès, l'impossibilité, et le refus héroïque du départ. Comme il essaya d'échapper au désespoir de l'univers bourgeois de son temps par la « vovance » poétique et la pratique de la magie verbale, les surréalistes eurent recours à l'inconscient pour atteindre en eux-mêmes la plénitude, ou du moins, un état plus libre de l'être. Leur Sésame Ouvre-toi, l'écriture automatique, devait briser le joug de la raison comme celui de la moralité conventionnelle, et changer la monotonie d'une

(11) Depuis que sépare les dieux et les hommes
La haine enracinée qui divise le tout,
Il faut, afin qu'ils l'expient dans le sang,
Il faut que le cœur de ceux qui aiment périsse.

fausse réalité journalière en un miracle permanent de surréalité - « le merveilleux quotidien ». Pourtant l'automatisme mental ne satisfait, ni ne manifeste pleinement, la sensibilité brimée et inassouvie de l'homme actuel. Les surréalistes identifiaient à tort l'imagination avec l'existence profonde, et les mots avec les choses. Semblable à la « logolâtrie » des esthètes parnassiens, qu'il récusait si hautement, l'erreur du surréalisme, en tant que phénoménologie, fut de rechercher dans les rapports de soi et des mots la solution d'un problème qui ne peut être trouvée aujourd'hui que dans les rapports plus essentiels de soi et du monde. L'identification hégélienne du mot et du monde, qui est la règle dans une période historique normale, ne convient plus à notre culture éclatée ; c'est un héritage trompeur de la vieille « fable du monde » cartésienne, trop sûre d'elle-même, et le legs du nominalisme philosophique. A cette confusion est dû l'échec de la tentative surréaliste pour vaincre le nihilisme. Comme tous les « terroristes » intellectuels, comme Dada, et ces nihilistes excités qui mettent un terme à leurs malheurs par le suicide, la folie, l'ivresse ou l'orgie sexuelle, les surréalistes passèrent à côté, ou au-dessus, des véritables problèmes de notre époque.

Plus convaincants paraissent les poètes déracinés qui essayent de vaincre leur désolation présente en se tournant vers le passé culturel et leur propre enfance pour trouver aide ou guérison « I think continually of those who were truly great » [12] écrit Stephen Spender, à la recherche de sources perdues. On peut découvrir ce goût nostalgique chez beaucoup de poètes américains attirés par l'Italie, la Provence médiévales, l'antiquité classique et chinoise, - tels Ezra Pound, Allen Tate, - ou parmi les « Agrariens » conservateurs de J. C. Ransom. Souvent, le poète croit retrouver ses origines dans « le vert paradis des amours enfantines ». Rilke fit sienne cette attitude baudelairienne lors de sa première période créatrice, ainsi que Milosz dans ses *Symphonies,* St-John Perse dans *Eloges,* Dylan Thomas avec *Fern Hill,* Patrice de la Tour du Pin, enfin, dans l'aventure adolescente de sa *Quête de Joie.*

Le jeune Rilke commença sa carrière poétique dans le sillage du *Weltschmerz* propre au milieu du XIX[e] siècle allemand, en imitant le pire sentimentalisme de Heine. Son premier recueil, *Leben und Lieder* (Strasbourg, 1897), contient des vers maladroits, d'inspiration romantique et « décadente » :

Ich möchte einst im Früling sterben... (13).

Comme me le fit remarquer un jour Richard von Mises, détenteur d'un original de ce volume presque introuvable, c'est le seul vers des premiers *Lieder* que Rilke ait repris dans

(12) Je pense sans arrêt à ceux qui furent vraiment grands.
(13) Je voudrais un jour mourir au printemps.

ses poèmes ultérieurs. Il en changea cependant un mot, et ce détail, pour parodier Frost, « fit toute la différence ». Ce que souhaita plus tard le poète revenu de son romantisme juvénile, c'était de *ne pas* mourir au printemps.

Ce changement révèle une profonde métamorphose de la sensibilité de Rilke, de son attitude fondamentale en face de l'existence et du monde. Elle devait le conduire de l'obsession de la mort et de la ruine qui caractérisait *Malte Laurids Brigge* ou *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort*, à l'affirmation courageuse de sa maturité :

Hiersein ist herrlich (14).

Dans cette opération rédemptrice, le « retour à l'enfance » joua un rôle important. Il fut comme un pont qui ramena Rilke à la découverte du réel dans ce monde. D'autres poètes plus jeunes, comme Karl von Kalckreuth, cherchèrent dans la mort à se libérer d'un monde hostile, ou à briser leur personnalité étouffante et troublée. Rilke trouva le début du long chemin qui devait le mener hors du nihilisme en se vouant au dur et incessant labeur de la création poétique, que lui avait enseigné son maître Rodin, et en se baignant dans le sentiment nostalgique de son enfance, ce royaume réinventé par l'adulte au gré de ses besoins. La nostalgie est le désir qu'éprouve l'esprit exilé pour un monde viable, dont il se souvient à partir de son enfance véritable, ou depuis l'image de l'Age d'Or qui est si profondément ancrée en nous. Elle est liée à notre soif de renaître, à cette « fatalité du bonheur » que Rimbaud a évoqué de façon poignante dans la *Saison en Enfer*. La nostalgie précède donc les divers efforts que fait la sensibilité pour s'évader de la « Terre Gaste » qui est son lot actuel. Elle force la conscience isolée à examiner attentivement sa situation, et celle du monde, à la lumière des rapports entre l'être et les choses qui ont dû exister jadis, dans le printemps bienheureux de la vie, et qui devraient enfin redevenir vrais, mais d'une manière nouvelle, plus lucide et plus sûre d'elle-même.

La nostalgie est une réflexion sur l'échec dans la vie présente ; on ne regrette que par manque, par « ennui ». Elle nous ramène à la liberté de nos origines. Ainsi, elle ouvre la voie du salut - soit dans l'avenir, comme Rilke en sa maturité (« Du musst dein Leben ändern ») (15), soit en arrière, dans une reconquête du passé et de l'éternité enfin libérés du hasard de nos existences. Celle-ci s'effectue grâce à l'incarnation rédemptrice de l'être dans le langage de l'art. Le temps est rédimé au sein d'une réalité supérieure, faite de souvenirs retrouvés et actualisés dans le sanctuaire - ou le sépulcre ? - de la parole. Une telle métamorphose s'accomplit chez Baudelaire et Proust.

Il est évident que le Rilke du « Jardin des Oliviers »,

(14) Etre ici, voilà la merveille.
(15) Tu dois changer ta vie.

qui unit l'athéisme apocalyptique de Jean-Paul Richter au renoncement de Vigny, connaissait la conception nihiliste de l'existence dans les premières années du siècle. Comme Eliot, mais vingt ans avant *The Waste Land,* Rilke exprime avec force le sentiment d'irréalité qui se dégage de tout ce qui l'entoure, en particulier des taudis des villes industrielles : « Die grossen Städte sind nicht wahr » [16]. Dans ce monde étrange, fantomatique, la conscience humaine elle-même s'éprouve comme étrangère et artificielle. La personnalité minée du poète est confrontée, non pas avec de véritables créatures vivantes, mais avec des *Figures* géométriques. Celles-ci, écrit le critique Victor Lange, se meuvent dans un « espace aux dimensions abstraites ». « Pantin, oiseau, chauve-souris, gazelle ou acrobate », ne sont autres que « les images en négatif de l'être humain ». Rilke contemple surtout « le déplacement d'objets tels qu'une fronde, une balle, un balancement, un jeu, qui organisent, dans leurs mouvements. la courbe des rapports, hors de l'humain, du temps et de l'espace ». Et pourtant, il y a eu l'enfance, peut-être cruelle, mais vraie et intime. Par sa médiation, le Rilke de la maturité sera capable de former une nouvelle alliance avec l'espace réel, avec les êtres réels, par-delà toute souffrance. Dans un court poème écrit à Paris en 1925, Rilke, déjà atteint par la leucémie qui devait l'emporter quelques mois plus tard, exprime de façon pathétique son amour pour l'unité de l'être et sa sympathie à l'égard de toute la création :

Ach, nicht getrennt sein,
nicht durch so wenig Wandung
ausgeschlossen vom Sternen-Mass.
Innres, was ist's ?
Wenn nicht gesteigerter Himmel,
durchworfen mit Vögeln und tief
von Winden der Heimkehr (17).

Pendant sa dernière période, Rilke revient de l'exil :

Hier sei uns alles Heimat : auch die Not.
Wer wagt, was uns geschieht, zu unterscheiden ? (18).

Dans les poèmes de ces années, Rilke trouva ici-bas la « douce langue natale » de l'âme chantée par Baudelaire, au-delà du nihilisme torturé de sa jeunesse, « Jenseits des

(16) Les grandes villes ne sont pas réelles.

(17) Ah, ne pas être séparé,
n'être par la moindre cloison
exclu de l'empan des étoiles.
L'intime, qu'est ce donc ?
sinon quelque ciel exalté
lapidé d'oiseaux et creusé profond
par les vents du retour.

(18) Tout ici-bas nous soit patrie, aussi la peine.
Qui oserait juger de ce qui nous advient ?

Eises, des Nordens, des Todes, unser Leben, unser Glück [19]». Ce qui, chez Nietzsche, demeurait une nostalgie, une promesse non tenue, Rilke le réalise lentement, avec peine, non sans de nombreuses rechutes dans le doute et le désespoir. Tout est maintenant donné jusqu'à l'excès; l'existence signifie la surabondance; même nos pertes sont des trésors:

Auch noch Verlieren ist unser (20).

Alles atmet und dankt.
O ihr Nöte der Nacht,
wie ihr spurlos versankt (21).

Dix ans plus tôt, à la veille de la première guerre mondiale, il avait eu une intuition de son itinéraire spirituel:

Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen...
Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch (22).

Bien sûr, cette découverte d'un seul espace cosmique et spirituel, « Weltinnenraum », cette vision des oiseaux de l'espace volant silencieusement à travers nous-mêmes, devait être payée, au cours des longues années de quête, par l'effort douloureux du renoncement à soi, et par la solitude. Mais, à la fin, Rilke fut capable de nous laisser, dans un poème limpide comme « Alle die Stimmen der Bäche », un autre message proclamant la nature commune de la réalité divine, de la personnalité humaine, du monde concret, et célébrant leur fusion dans l'accomplissement du poème.

Alle die Stimmen der Bäche,
jeden Tropfen der Grotte,
bebend mit Armen voll Schwäche
geb ich sie wieder dem Gotte

und wir feiern den Kreiss...

...Oh, ich weiss, ich begreife
Weisen und Wandeln der Namen;
in dem Innern der Reife
ruht der ursprüngliche Samen,

nur unendlich vermehrt.

---

(19) Au-delà de la glace, du nord, de la mort, notre vie, notre [bonheur]

(20) Perdre encore est à nous.

(21) Tout respire et rend grâce.
O vous détresses de la nuit,
ensevelies sans traces...

(22) A l'effleurer te convie presque toute chose...
Par tous les êtres se déploie l'espace unique :
espace intime au monde. A travers nous s'envolent
les oiseaux en silence...

Dass es ein Göttliches binde,
hebt sich das Wort zur Beschwörung,
aber, statt das es schwinde,
steht es im Glühn der Erhörung

siegend und unversehrt (23).

Le Rilke de la dernière période ne peut plus être placé dans le camp du « nihilisme existentiel » moderne dont il est issu. Comme celle de Stefan George, sa fidélité au monde a triomphé du désespoir initial. Il est un des premiers qui aient senti palpiter la joie près du centre du Royaume de la Lamentation où notre mort-dans-la-vie inlassablement se poursuit :

Doch der Tote muss fort, und schweigend bringt ihn die ältere
Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein :
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt : « Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom » (24).

(Duineser Elegien, X).

Les derniers vers de l'élégie comparent les morts aux « chatons qui pendent des noisetiers creux », ou à « la pluie qui tombe sur la terre noire quand vient le printemps » :

---

(23) Toutes les voix des rivières,
chaque goutte d'eau de la grotte,
titubant, les bras chargés de faiblesse,
je les ramène au dieu

et nous fêtons le cycle.

Chaque détour des vents
m'était signe ou terreur ;
chaque découverte profonde
de moi refaisait un enfant ;

et je sentais : je sais.

Oui, je sais, je saisis
l'être des noms et leur métamorphose ;
au cœur de la maturité
repose la semence originelle,

à l'infini pourtant multipliée.

Afin de capturer quelque divinité
le mot s'érige en incantation,
mais au lieu de s'évanouir
il se tient dans la braise de l'exaucement

intact et triomphant.

(*Avec les Elégies de Duino*)

(24) Mais le mort doit aller plus loin, en silence le guide la plus [ancienne]
Plainte jusqu'à la gorge encaissée dans le val
où un miroitement git dans le clair de lune :
la source de la joie. Avec crainte et respect
elle évoque son nom, disant : « Parmi les hommes
c'est un fleuve qui fonde. »

(*Elégies de Duino*, X)

Und wir, die an steigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürtzt,
wenn ein Glückliches fällt (25).

D'autres poètes modernes, également issus du nihilisme, essayèrent de s'opposer à cette malédiction ou de l'éloigner de leur personne par des exorcismes divers - la création de mythes personnels, l'occultisme, la recherche d'expériences mystiques ou d'hallucinations à la manière d'Henri Michaux, la magie et l'alchimie, le retour, sous une forme modifiée, au culte provençal de l'amour. Dès ses débuts, W. B. Yeats eut une vision claire de l'état chaotique où se trouvait la civilisation européenne. Il écrivait en 1897 : « J'étais convaincu que le monde ne formait plus maintenant qu'un amas de débris ». Cherchant un cadre dans lequel ranger les fragments épars de sa propre expérience, il tenta de créer un système éclectique de mythes et de symboles, « une église infaillible de la tradition poétique », dans laquelle des éléments néo-platoniciens, des formules magiques et des contes de fées irlandais se mêlaient difficilement. Le jeune Yeats de 1890 n'est pas très différent de Patrice de la Tour du Pin, qui, vers 1935, s'efforce d'unir des motifs légendaires et personnels à ceux de la mystique chrétienne dans le massif ensemble que constituera plus tard sa *Somme de Poésie*. Le « Jeu du Seul », le solipsisme et l'obscurité sont les écueils qui attendent de tels mythes privés. Yeats ne se laisse pas prendre tout-à-fait à ses mythes, à sa sorcellerie ou à ses visions pseudo-mystiques, ni même au folklore irlandais qu'il utilise. Il est, ce nouveau Faust, un sorcier sans la foi, un grand artiste rongé par le sentiment nihiliste, qui fabrique de la magie pour s'en divertir. Comme Stefan George, Valéry et Benn, Yeats, plus tard, (dans *The Tower* et *The Winding Stair*), parvient à la conception d'un lieu du génie et de l'artifice, situé hors du temps, monde dernier de l'esprit pur qui équivaut à la mort physique elle-même. C'est la demeure de « The pure unaging intellect » [26] - Byzance, la cité de l'antinature et du « golden handiwork » [27]. Cependant, dans l'évolution complexe de Yeats, on découvre, par-delà les syncrétismes mythologiques privés, et l'idéal inhumain de Byzance, une autre voie. Elle l'oriente vers l'expérience immédiate, la simple affirmation de l'existence et de l'être. Par cette ultime tendance, à la fois « réaliste » et « ontologique », Yeats appartient en partie à la poésie post-nihiliste, et agit comme une force séminale sur les esprits de la nouvelle génération.

---

(25) Et nous, qui pensons à un bonheur qui s'exalte,
nous saurions le transport
qui presque nous bouleverse
lorsqu'une chose heureuse tombe.

(26) L'intellect pur qui ne vieillit jamais.

(27) L'ouvrage d'orfèvrerie.

Souvent, parmi les exorciseurs du « néant » du XX^e siècle, le culte de l'amour humain s'unit à l'hermétisme ou à une spéculation cabbalistique. Eluard qui, sans formellement s'adonner à l'occultisme, partageait quelques-unes de ses préoccupations fondamentales, par son association avec le surréalisme et sa croyance au « merveilleux », note ces rapports entre l'aimée, le monde et les mots dans nombre de ses poèmes. Il écrit par exemple, dans « L'Amour la Poésie » :

Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde.

L'union de ces deux noms dans le titre est très significative. En effet, *l'amour* et la *poésie,* - comme l'imagination, la création magique, l'ivresse, le rêve, la luxure, le sommeil ou la violence orgiaque pour d'autres poètes, - ont une fonction équivalente dans la sensibilité moderne devenue consciente de l'abîme. Dans une existence sans véritable fondement, le poème et l'objet d'un amour sensuel sont les seules vraies apparences de réalité qui subsistent. Mais ils ne se dressent pas, telle la Délie de Maurice Scève, « object de la plus haulte vertu », comme des guides, des messagers, des intermédiaires entre le poète, l'antique quêteur de sapience, et son but spirituel. Le rôle que joue la Béatrice moderne est contraire à celui de la dame de Dante. Elle conduit son amant, non pas au Paradis, mais à la Tombe. Ainsi que le remarque Richard Exner dans son étude des poèmes lyriques allemands d'Yvan Goll, la femme-idole cache un instant le vide béant au regard du poète. Comme un écran, elle s'interpose entre l'homme et son *Angst,* son angoisse du néant et de la mort aux yeux grands ouverts (car ici-bas, comme Hölderlin l'avait déjà dit, « la vie est mort, la mort aussi une vie »). Exner écrit au sujet de l'amour dans l'œuvre d'Yvan Goll: « Et cela non plus n'était par la terre natale: c'était seulement jeter un déguisement sur l'abîme, *ein sich den Abgrund verstellen lassen...* L'amour n'est infini que parce que l'abîme qu'il doit cacher est lui-même infini ». Telle est donc la tâche assignée désormais à l'Eros moderne: « jeter un déguisement sur l'abîme ». Ne définit-elle pas aussi, paradoxalement, la démarche désespérée de Mallarmé *en tant que poète ?* Mais le silence est destiné à triompher de l'amour comme de la poésie. Le « Staubbaum », l'arbre de poussière, est la dernière image émergeant de l'œuvre posthume de Goll [28]: nous y lisons la morne épitaphe qu'inscrit sur une destinée humaine le sentiment nihiliste du monde. Ce n'est pas par hasard que Goll a créé le véritable personnage mythique de l'époque, à côté de Charlie Chaplin et des « Hollow Men », plus abstraits, d'Eliot. Son *Jean Sans Terre* nous offre les traits essentiels de l'homme moderne, exilé de

(28) *L'Herbe du Songe,* traduction Claude Vigée, sous presse, Editions Emile Paul, Paris.

lui-même et de la réalité. Il n'est pas un symbole anonyme ou obscur, mais une présence tragicomique - la nôtre.

Une forme plus subtile qu'ait pris le « déguisement de l'abîme » dans la poésie occidentale moderne, est l'engagement politique. Cependant, à cause de l'attitude aliénée, foncièrement négative et revendicatrice, dont sont issus de tels engagements dans la conscience moderne, cette veine ne se traduit, en poésie, que par son nihilisme même, dans la satire violente et la parodie. Si l'on excepte la poésie inspirée par la guerre, la catastrophe collective, - poésie illustrée par un Aragon, un Eluard, un Pierre Emmanuel, un Dylan Thomas, un Machado, un Hernandez , un Auden, - celle de l'engagement militant, en Occident, reste au niveau d'une propagande pauvrement rimée. Les meilleurs poètes, tels que Bertold Brecht, Pound, Auden, Prévert, font la satire des vieilles valeurs truquées, révèlent l'hypocrisie d'un ordre mourant, mais qui s'accroche encore. Ils en montrent les ruines linguistiques, qui sont des symptômes certains d'usure, et trahissent son immoralité scandaleuse. Leur lyrisme, comme celui de Voltaire dans *Candide* ou celui de Jarry dans *Ubu-Roi*, est un lyrisme négatif, inverti, fait de sarcasmes, et nourri de monstruosités froidement exposées. Il cherche à outrager la sensibilité pour faire naître l'indignation ou le rire devant le spectacle d'une société qui s'obstine dans son mal, et persévère à l'état de cadavre. De cette seule manière ces poètes réussissent à suivre leur ligne politique tout en restant fidèle aux exigences internes de leur art.

L'ultime révolte nihiliste en poésie est « l'anti-poésie » qui était réservée autrefois aux bourgeois et aux Philistins. De tous les « anti-poètes » et « a-poètes » français contemporains, Raymond Queneau est le guide reconnu ; son intention principale, derrière ses joyeuses bouffonneries verbales, consiste à « susurrer plaintif la chanson du néant ». Ainsi Mallarmé finit dans un cabaret parisien où les poèmes de *Si tu t'imagines* sont chantés par les existentialistes à la mode dont les voitures, décapotables et américaines, attendent rangées le long des trottoirs mouillés de pluie. Cet amour excessif et désespéré de « l'impossible pureté » conduit à rejeter la poésie elle-même, comme traîtresse à l'idéal. Nous retrouvons ici l'homme nihiliste en quête d'un salut extérieur et non d'une transformation profonde de sa personnalité rapace. Il demande à l'art cela même qui signifie la mort de cet art: la rupture d'un équilibre entre l'être intérieur des choses et celui du soi, sans lequel la poésie comme telle ne peut survivre. Ainsi s'explique l'attitude d'un Georges Bataille, et son livre paradoxal, *Haine de la Poésie*. Les surréalistes déjà sacrifiaient l'art et la poésie dans leur recherche d'une existence supérieure, « la surréalité ». Les anti-poètes, les lettristes, les a-poètes des années 40 tournent en dérision la poésie et la détruisent par male rage ou désespoir, parce que ses motifs formels et ses métaphores sensibles ne peuvent satisfaire leurs

insatiables instincts négateurs. Au regard des premiers, l'art de la poésie n'était pas assez réel ; il ne leur apparaissait, dans sa simplicité, que comme un jeu de société sans conséquences. Pour les seconds, ses modestes prétentions à une valeur relative, d'ordre esthétique, constitue un scandale ou une farce, étant donné l'inexistence de toutes les valeurs humaines dans un monde aussi dérisoire que le nôtre. Les surréalistes, cherchant à atteindre par le langage un état surhumain, exigent trop de la poésie pour n'en par forcer les limites intrinsèques. Les dadaïstes, et leurs héritiers, les anti-poètes, l'estiment trop peu pour la laisser survivre. Les fanatiques défont toute œuvre terrestre, parce qu'il leur manque le sens rédempteur de la mesure humaine.

III

Les poètes chrétiens, devant la montée du nihilisme, abandonnent les positions sceptiques et libérales qui chancellent et se retranchent dans la vieille forteresse de la foi, désertée depuis longtemps. Bien qu'il obéisse, du point de vue historique, à une tendance régressive, ce groupe est loin de présenter une unité bien nette. Ses attitudes sont diverses, elles vont de la foi puritaine, ennemie du monde et de la vie, d'un T. S. Eliot, aux accents exultants du *Magnificat* de Claudel, qui embrasse la Création dans sa louange au Créateur. Ses tentatives formelles varient également beaucoup. Quel rapport immédiat découvre-t-on entre les litanies de Péguy, l'ample vers claudélien, la rigueur verbale du meilleur P. J. Jouve, et l'essentielle pauvreté d'Eliot dans ses *Quatre Quatuors* ? Leurs ressemblances sont plutôt d'ordre idéologique : ils réagissent, au nom d'une tradition religieuse commune, contre l'emprise du nihilisme.

Un de leurs grands précurseurs au XIX^e^ siècle fut G. M. Hopkins. Son œuvre retient l'attention d'abord à cause du drame personnel qu'elle révèle, et surtout par le rôle décisif qu'elle joue dans l'évolution récente de la poésie anglo-saxonne.

Hopkins se trouvait devant un problème quasi insoluble : il voulait être un ascète chrétien, mais il était un poète, c'est-à-dire un homme sensuel. Bien qu'aucun de ces deux états n'impliquât de sentiment négatif devant l'existence, ils se combattaient pourtant. Tandis que Hopkins le Jésuite tendait vers une transcendance détachée de l'ici-bas, Hopkins le poète était fortement attiré par ce monde. Sa religion liée au ciel, et ses sens attachés à la terre, lui donnèrent séparément une expérience exaltante de l'être. De cette vision contradictoire jaillirent les éléments les plus importants de sa poétique.

D'abord, la notion d'un rythme saccadé, ou « sprung rhythm », une sorte de dialectique métrique qui lui permit d'exprimer en contrepoint sa double allégeance; ensuite la quête de *l'inscape,* « cette unité et cette forme intérieure qui correspondent à l'unicité, à la présence même de l'expérience exprimée ». Hopkins écrivait à son ami Bridges: « C'est la vertu du dessin, de la forme ou *paysage intérieur,* d'être distinctif... ». L'accomplissement de cet *inscape,* de ce paysage intérieur, est chez Hopkins, la manifestation du triomphe de l'élément sensoriel sur l'élément abstrait, ascétique, de sa personnalité. Ce dernier est momentanément dompté, intégré dans l'étoffe purement sensuelle du poème. A la quête de l'*inscape,* d'une riche poésie de la nature, douée de structures concrètes, Hopkins paraît plus proche de Walt Whitman que de l'ascétisme catholique. Dans une autre lettre à Bridges, il écrit: « J'ai toujours su dans mon cœur que l'esprit de Walt Whitman est plus proche du mien que de celui d'aucun autre homme vivant. Comme il est un grand scélérat, ce n'est pas un aveu très agréable ». Par sa foi chrétienne d'une part, et son tempérament whitmanien de l'autre, Hopkins se situe aux antipodes de ce nihilisme métaphysique qu'on trouve chez son contemporain Mallarmé. Cependant, d'un point de vue linguistique, Hopkins eut à résoudre des problèmes semblables à ceux de Mallarmé, et surmonta ces difficultés d'une manière presque mallarméenne. Sa mission d'artiste était d'exprimer, non le « néant », mais une plénitude de l'être révélé tantôt par le Christ Sauveur, tantôt dans la nature vivante. A cette fin, Hopkins dut refondre l'instrument verbal usé du victorianisme décadent. Cette nécessité de purifier et de régénérer le langage reçu en fit une sorte de Mallarmé à l'envers. Hopkins aussi, accablé par un héritage poétique inutilisable, fut tourmenté par le problème de Hölderlin: comment être un poète en des temps impropices ? Il se sentit poussé à transmuer les choses méprisées et les mots éteints qui les désignent, afin de les changer en un calice digne de contenir l'immanence divine. Il se donna pour tâche de réinventer l'Eucharistie, de rendre à nouveau possible le miracle de la transubstantiation avec le pain et le vin affadis de l'ère victorienne. A cette fin, il entreprit une véritable transfiguration du langage lui-même, recréant à la fois son vocabulaire (riche de mots anglo-saxons), sa syntaxe, ses rythmes, et son contenu d'images. *L'inscape* résulte de la métamorphose réussie des mots de la tribu, qui n'étaient plus que des ombres, en des *présences réelles* comme celles de la nature, ou celles des saintes-espèces du culte chrétien.

Dans *Creative Intuition in Art and Poetry,* Jacques Maritain remarque à propos du groupe que nous sommes en train de décrire: « L'option pour la réalité de l'Absolu enseigna à la poésie moderne, soit ses propres affinités évangéliques, soit les expériences de la présence de Dieu et les blessures du Sauveur, ou cette connaissance contemplative de l'âme et

du monde. Les luttes et les aventures intérieures de Francis Thompson et de Hopkins, de Verlaine et de Max Jacob, de Milosz et de Léon Bloy, d'Eliot, de Claudel et de Péguy, sont également une part essentielle de l'expérience spirituelle de la poésie moderne » (pp. 181-182). Pour le critique ou l'historien, le problème majeur qui se pose en étudiant la poésie néo-chrétienne, concerne la validité de l'option elle-même, dans le cadre religieux précis où elle se situe. Le fait que ce groupe comprenne quelques-uns des plus grands poètes français et anglais du XX^e^ siècle ne supprime pas cette question essentielle. Jusqu'à quel point l'option pour une renaissance chrétienne dans la voie de Pascal ou de l'augustinisme janséniste est-elle compatible avec la véritable situation du « späte Ich » de notre époque ? Pour répondre à cette question, il faudrait procéder à une enquête qui porterait sur l'histoire de la sensibilité universelle. Peut-on ainsi revenir sur ses pas au cours du développement spirituel d'une civilisation ? Et comment la haine du monde, si fortement affirmée par la tradition chrétienne, guérira-t-elle notre appréhension défaillante de la réalité ? Cette précieuse conscience du réel fut originellement compromise par l'épanouissement du christianisme historique même, et par ses développements ultérieurs, qui façonnèrent après le Moyen-Age l'âme de l'homme occidental. Ce n'est pas une pure coïncidence si la plupart des poètes chrétiens contemporains, comme Coventry Patmore au siècle précédent, se montrent à l'égard des problèmes politiques, sociaux et économiques de leur époque, irréalistes ou totalement réactionnaires. A l'exception de Péguy, coupable d'hérésie socialiste, les personnalités dominantes du groupe néo-chrétien, qu'elles soient anglicanes, calvinistes, ou catholiques, penchent, en poésie et ailleurs, vers le Moyen-Age.

IV

Certains poètes, enfin, qui ont rompu avec la tradition nihiliste, et l'ont combattue, se souviennent de la « postulation vers le haut » qui hantait encore Baudelaire : mais ils veulent la tenter sans recourir, comme les poètes néo-chrétiens, aux formes sacramentelles héritées du Moyen-Age. Pas plus que chez les précédents, nous ne trouvons ici d'uniformité dans la technique, ni même de communion spirituelle bien distincte. Mais une concordance de vue métaphysique existe néanmoins entre eux. Combattant l'apathie et l'indifférence à l'égard de la vie que l'on constate partout à notre époque, ces poètes cherchent à restaurer la fonction du réel dans notre sensibilité. Ils essaient d'établir un contact immédiat avec une réalité qui serait présente dans notre monde *hic et nunc* - hérésie éliminée

d'emblée par saint Paul et les Pères de l'Eglise latine des premiers siècles. Ces poètes de l'immanence sont réellement à la frontière de la sensibilité humaine d'aujourd'hui. Leur quête d'un rapport intime avec le monde constitue une tentative assez hardie. C'est la seule entreprise osée dans cette direction depuis la chute du christianisme sacramentel, la Réforme, et le règne solitaire du *moi* cartésien qui la suivit. Mais cette tentative jette un défi public à tout notre passé. Elle contredit les traditions stoïcienne et chrétienne qui dévaluent le monde, comme elle contredit l'autarcie cartésienne et le solipsisme romantique. Elle rejette, finalement, le nihilisme post-nietzschéen qui avait balayé à la fois le monde nié et le moi dissous - (Baudelaire déjà décrivait, dans la préface à ses *Fleurs du Mal,* le mécanisme de cette double destruction).

Parmi les précurseurs de la tendance immanente, nous devons placer le Gœthe spinoziste de la maturité et de la vieillesse, Wiliam Blake, Walt Whitman et Victor Hugo, « l'homme-océan », le poète dont la vision unifiante fit sortir *La Fin de Satan* et *Dieu* du chaos de la nature, de l'histoire, et de la pensée contradictoire de l'homme. C'est probablement dans son intuition métaphysique, puissante et originale, qu'il faut chercher le secret de l'influence d'Hugo sur divers poètes contemporains.

A ces maîtres, et à leurs disciples modernes, l'art pour l'art ne peut convenir. Plutôt que les mots, c'est la vie et le monde qui comptent. Grâce à eux l'acte poétique acquiert enfin une substance et une dignité humaine non usurpées. Nous sommes ici aux antipodes de la tradition de l'esthétisme nihiliste. Le critique Erich Heller a remarqué, dans la poésie occidentale récente, un courant qui s'écarte à la fois de l'art pour l'art, et de l'isolement splendide ou mortel de soi. Il cite, comme témoignage de cette nouvelle tendance, un vers des *Four Quartets* de T. S. Eliot: « The poetry does not matter ». Sans doute Eliot a-t-il voulu dire, par ces mots, que seul un discours nu, dépouillé de parures, qui montre directement le chemin de la transcendance, importe aujourd'hui à l'esprit assoiffé de vérité. Son œuvre exalte l'absolu divin comme la seule réponse au nihilisme moderne. Ce que Erich Heller croit lire dans la citation et qu'il y projette, c'est l'éloignement du formalisme et de l'esthétisme, aussi bien que d'une spiritualité transcendantale d'origine janséniste ou calviniste. Il l'interprète comme une réorientation positive de l'artiste vers le monde des choses et vers la vie humaine. C'est là ce que les chercheurs d'une nouvelle réalité, plutôt qu'Eliot, essaient d'accomplir chacun selon sa voie, et par ses moyens propres.

Parfois, cet effort pour établir un contact avec le monde prend la forme d'une description concrète des objets, tendance déjà visible dans les premiers poèmes de Francis Jammes et dans le *Dinggedicht* de Rilke. Ainsi les objets stylisés, que Ponge décrit dans *Le Parti-Pris des Choses,* sont apparemment

dépourvus d'intentions métaphysiques, ou d'une signification humaine directe. Cependant, Ponge tend par eux à « moraliser le paysage ». Il essaie de construire une image de l'homme plus fidèle, plus réelle, grâce à la sympathie chaude et active avec laquelle il traite ce qui, pour les philistins bourgeois, les ascètes chrétiens, les stoïques cartésiens et les nihilistes modernes, ne constitue que de simples morceaux de matière sans âme. Robert Frost et William Carlos Williams sont les maîtres américains de cette tendance « objectale ». Ils prêtent comme Ponge une attention extrême à la forme. Mais la sympathie de Williams est peut-être universelle, plus dégagée de tout esthétisme ; elle embrasse le monde social aussi bien que le monde naturel ou simplement personnel. Chez des poètes tels que Williams, Eluard, René Char, Dylan Thomas, le but spirituel est précisé mieux encore que chez Ponge : il s'agit de rendre à la sensibilité humaine la preuve de sa réelle existence au sein d'un monde réel, chargé de sens. De même, la dernière partie de l'œuvre de Rilke est consacrée à la célébration de « Hiersein », de l'existence dans le monde, « ce lieu où même les rêves naissent » et d'où ils tirent leur substance. Avant Eluard, Apollinaire fut, parmi les poètes français, le guide et l'initiateur de cette libération du nihilisme. Un des premiers en Occident, il retrouva le sens fraternel de l'ubiquité, la sympathie lucide à l'égard de toutes les créatures. Comme Rilke il reconnut la joie et la grandeur inhérentes aux souffrances de l'homme, et sut donner un nom à ce sens suprême :

O soleil, c'est le temps de la Raison Ardente.

Pareillement, c'est sur Walt Whitman, sur son affirmation exubérante de la vie et l'exaltation d'un monde nouveau, que s'est appuyé d'abord le poète américain Hart Crane. Sa mythologie incohérente, obscure et forcée, tendait à faire du triste paysage urbain de l'Amérique industrielle l'expression d'une culture originale. Pour Crane comme pour Rilke en 1920, il était peut-être prématuré d'espérer un tel *Mariage de Faustus et d'Héléna,* de célébrer la construction, simplement rêvée, de l'arche réconciliatrice, de croire réalisée la vision du *Pont* jeté entre soi et le monde. Dans la création de ce lien, Rilke aussi voyait la mission future du poète :

Baue jetzt der unerhörten Brücken
Kühn berechenbaren Bug (29).

Pour René Char, le poème elliptique, fortement construit, est le lieu d'élection où l'esprit pactise avec l'univers. Seul le verbe médiateur entretient la fraternité retrouvée de la terre et de l'homme. Le langage rendu à sa pureté première

(29) Désormais des ponts inouïs
construis la téméraire et calculable courbe.

donnant la vraie mesure de l'homme, l'acte poétique lui-même régularisera la tension héraclitéenne entre la nature et la conscience. Nous pouvons déceler les affinités artistiques autant que les différences radicales dans la vision de l'homme, de la nature et la poésie, qui existent entre René Char et l'esthétisme mallarméen, ancré dans la négation.

Mac Leish dans *Conquistadores*, Saint-John Perse dans *Anabase*, ou dans le poème cosmique *Vents*, tentent l'aventure de la reconquête du monde négligé par l'homme. Mais Supervielle est plus dégagé du vieil esthétisme; avec une joyeuse familiarité, il présente, dans sa *Fable du Monde*, l'univers à nos sens comme une énorme créature animée et semblable à nous. Yeats, aussi, dans ses derniers poèmes, « The Circus Animals'Desertion » par exemple, rejette sa ménagerie symbolique. Débarrassé enfin de tous ces pantins inutiles, il décide :

> *I must lie down where all the ladders start,*
> *In the foul rag-and-bone shop of the heart* (30).

Il découvrira alors en lui-même, comme un soleil levant, la grande et simple présence de l'être :

> *I would be ignorant as the dawn,*
> *That merely stood, rocking the glittering coach*
> *Above the cloudy shoulders of the horses;*
> *I would be - for no knowledge is worth a straw -*
> *Ignorant and wanton as the dawn* (31).

Cependant, sur la scène littéraire contemporaine, les poètes espagnols se sont davantage approchés, semble-t-il, de l'expression de cette nouvelle expérience ontologique. On peut l'attribuer au fait qu'à la différence de la poésie française, italienne ou anglo-américaine, le lyrisme hispano-américain n'a jamais, au cours de sa longue histoire, perdu le contact avec ses sources vivifiantes et ses techniques populaires. Qu'il s'agisse d'un poète *culto* et baroque comme Gongora, ou d'esthètes d'un « modernisme » raffiné, tels Dario ou Jiménez, le véritable artiste hispanique demeure proche des éléments de la sensibilité espagnole et de ses chants populaires, même sous l'aspect prosodique. La conscience qu'il a de la terre, des montagnes et de la souffrance de l'homme, fait du chilien Pablo Neruda le plus grand créateur épique depuis Victor Hugo. Il chante l'homme et le monde opposés en un combat historique dont l'enjeu serait une vie plus heureuse. Comme Dylan Thomas, Lorca fait montre d'une

(30) Il faut que je me couche où toutes les échelles commencent,
Dans la fétide échoppe du cœur, pleine de loques et d'ossements.

(31) Je serais ignorant comme l'aurore,
Qui, simple, se dressait, balançant le char scintillant
Plus haut que les épaules de nuées des chevaux ;
Je serais - nul savoir ne vaut fétu de paille -
Ignorant et léger comme l'aurore.

dualité baudelairienne, lui aussi éprouve « l'horreur de la vie » et « l'extase de la vie ». Les sujets et la structure même de son théâtre reposent sur cette contradiction insoluble. Héritier authentique du désenchantement romantique, Lorca ne nourrit aucune illusion sur la tragique futilité de la vie individuelle, de l'amour et de la mort. Même quand Ignacio Sanchez Mejias meurt, le plus grand toréador de son temps, toute sa force, son élégance et sa beauté sont précipités dans l'oubli. Son âme est « allée dans l'absence ».

ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados (32).

Mais dans son « Ode à Walt Whitman », Lorca demande : « Quelle voix parfaite dira la vérité du champ de blé ? ». Et dans les derniers vers de cette ode, Lorca prophétise la venue d'un enfant noir « annonçant aux hommes blancs de l'or la venue du règne de l'épi de blé ».

Tandis que les poèmes lyriques et les *romances* violentes de Lorca plongent leurs racines dans le sol de son Andalousie natale, on trouve un langage plus universel, bien que parfois plus intellectualisé, dans les poèmes d'Antonio Machado et de Jorge Guillén. Chez ces poètes, nous découvrons l'expression la plus complète d'un sens de la réalité ressuscité. Pour Machado, comme jadis pour Unamuno dans « El Cristo de Velasquez », la découverte de soi par l'intermédiaire de l'existence terrestre constitue le principal souci. En lui se produit une « palpitation » ; une oscillation constante relie sa subjectivité, quelquefois séparée des choses, au magnifique monde castillan, à « la hermosa tierra de España ». L'unité et la réalité se donnent précisément dans cette palpitation, dans la durée intime de chaque battement de cœur, qui dit aussi notre souffrance et notre mort :

(32) *Ame absente*

Ne te connaissent le taureau ni le figuier,
ni chevaux ni fourmis de ta maison.
Ne te connaissent l'enfant ni la soirée
parce que tu es mort pour toujours.

Parce que tu es mort pour toujours,
comme tous les morts de la Terre,
comme tous les morts qui s'oublient
en un monceau de chiens éteints.

Como otra vez, mi atención
astá del agua cautiva;
pero del agua en la viva
roca de mi corazón (33).

(Nuevas Canciones).

Le message direct et émouvant de Machado constitue un acquiescement plein de compassion à toute la réalité de la vie: il dit le courage d'exister avec obstination, en dépit de notre condition tragique, au-delà de l'espoir et du désespoir.

La découverte inlassable du monde a illuminé jusqu'à présent l'œuvre de Jorge Guillén. Dans son *Cantico,* nous trouvons, à côté de la perfection formelle et du poli des maîtres symbolistes français, un contenu qui va à rebours de la tendance cultivée par les Symbolistes. Le contenu tout affirmatif de l'œuvre de Guillén emplit d'une surabondance joyeuse de soleil les formes nettes dédiées par Mallarmé ou Valéry à la réverbération scintillante du néant. Dans le *Cantico,* nous avons un témoignage de l'extase lucide devant le miracle de chaque aurore et de chaque jour d'été. En revanche, les sentiments de l'angoisse, de la nuit, de l'hiver, la solitude, l'exil, qui forment le thème essentiel du nihilisme moderne, sont étrangement absents de cet univers de joie, de lumière et de force cristallisées :

Es la luz del primer vergel (34).

Dans l'excès de sa vertu solaire elle-même, gît peut-être la limitation humaine de cette œuvre magnifique. Car l'exil, la nuit et l'hiver sont des réalités irréfragables qui exigent d'être dites, et que la double voix de l'homme ne peut ignorer. Le *Chant de Louanges* à l'univers attend la *Clameur* qui lui donnera sa définitive résonance historique et le situera dans le temps obscur de notre génération. C'est à ce vaste contrepoint que s'attache, depuis l'achèvement de *Cantico,* le maître espagnol.

D'un point de vue formel, la plupart de ces poètes témoignent d'un grand intérêt pour la clarté de l'expression et la netteté de la structure: ils veulent rendre manifeste, dans leurs mots, la lumineuse évidence de l'être - en opposition aux constructions labyrinthines, alourdies de symboles, semblables à des rébus, dont se sert l'autre tradition. Les obscures allusions à la transcendance négative sont remplacées par l'expression directe de l'expérience vitale. Ce caractère d'immédiateté se laisse discerner dans la façon franche de manier le langage,

(33) Comme jadis mon attention
reste de l'eau captive ;
mais de l'eau dans la vive
roche qui est mon cœur.

(34) C'est la lumière du premier jardin.

qui est toujours inséparable de l'intention métaphysique fondamentale. Ces poètes recherchent la communicabilité: leur plus grande simplicité de parole exprime l'évidence de la réalité qui leur apparaît. Une telle recherche, depuis plus d'un siècle, était absente de la poésie occidentale, dominée par la tradition ésotérique, négatrice du réel. A la « transposition » verbale de Mallarmé succède la « position » de toutes les choses et de tous les sentiments humains, l'affirmation de la vérité découverte. Les changements de structure (dans la syntaxe aussi bien que dans les images) sont liés à l'intention spirituelle qui les a provoqués. Ces poètes ont tenu compte de l'exhortation de Hölderlin:

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht (35).

Si nous cherchons les vrais poètes révolutionnaires, les « déviationnistes » de l'orthodoxie nihiliste actuelle, c'est parmi les successeurs les moins conventionnels de Baudelaire que nous les trouverons. En effet, leur dérivation de la souche française commune ne s'effectue point par la traditionnelle « postulation vers le bas », mais, au contraire, selon le mouvement ascensionnel et libérateur que Baudelaire a décrit dans « Elévation ».

Cependant leur conception du Paradis les sépare du « poète maudit ». Tandis que le chrétien platonisant, chez Baudelaire, ne concevait la réalité et la beauté qu'au niveau transcendantal de « l'air supérieur », ces poètes contemporains font une expérience de la réalité immanente à la vie elle-même. La lumière de l'Eden, écrit Guillén, brille sur mon visage, dans ce jardin même: « anti mi faz, en ese jardin ». Pour eux, le monde de la terre, du temps, de la chair et de la souffrance, est doté de la présence absolue de l'être. Voilà, d'un point de vue historique, la grande nouveauté - *ils rompent autant avec l'idéalisme transcendantal de Baudelaire qu'avec son orientation nihiliste*. De cette façon, ils surmontent le dilemme de Baudelaire, sa tension entre les deux « postulations » opposées, autour desquelles évolue, comme nous avons tenté de le montrer dans cet essai, toute l'histoire de la poésie moderne. Ils inaugurent donc une nouvelle époque de la littérature occidentale. Non seulement artistes et écrivains, mais surtout, pionniers de la sensibilité humaine, ces poètes célèbrent des valeurs qui étaient tues en Occident depuis le temps de Parménide: l'être, la conscience ontologique, le miracle de l'éternel présent et de la forme vivante incarnée. C'est la « vie réelle » de Jorge Guillén.

---

(35) L'âme à laquelle dans la vie son droit divin
N'échut pas, elle ne repose guère en paix, là en-bas dans [l'Orcus]

Oh presente sin fin, ahora eterno,
Con frescura continua de rocío,
Y sin saber del mal ni del invierno,
Absoluto en su cámara de estió ! (36).

(Anillo).

Oh forma presente, suma
Realidad ! Contigo triunfo.
Contigo logro soñar
El sueño mejor, el último (37).

(La vida real).

CLAUDE VIGÉE.

(36) O présent sans fin, éternel maintenant,
Avec fraîcheur perpétuelle de rosée,
Et sans plus rien savoir du mal ni de l'hiver,
Absolu dans sa demeure d'été !
(*Anneau*)

(37) O forme présente, totale
Réalité ! Avec toi je triomphe.
Avec toi je désire rêver
Le meilleur songe, le dernier.
(*La vie réelle*)

CHER ECOLIER DE LA MORT

N'avez-vous pas un peu envie,
Chers écoliers de la mort, qu'on vous décline la vie ?

Ainsi, au seuil de son « Oloron-Sainte-Marie », ce recueil qu'il nous confia voici quelque trente-trois ans, s'adressait-il à ses morts familiers. « *Nous ne sommes séparés - que par le frisson d'un tremble* ».

Pour saluer Supervielle mort, c'est-à-dire plus que jamais vivant, il faudrait posséder au même degré que lui ce don merveilleux de parler familièrement de la mort :

Mais le silence en sait plus sur nous que nous-mêmes,
Il nous plaint à part soi de n'être que vivants,
Toujours près de périr, fragiles il nous aime
Puisque nous finirons par être ses enfants.

Il n'est rien qu'on ne puisse dire de la mort de Supervielle qu'il n'ait dit lui-même. Le seul hommage funèbre qu'on ait le droit de lui rendre c'est de relire ses poèmes, non certes pour lui vouer cette admiration dont les morts n'ont que faire, mais bien parce que toute son œuvre exige que nous pensions à lui comme il pensait à l'univers :

Quand nul ne la regarde
La mer n'est plus la mer.
Elle est ce que nous sommes
Lorsque nul ne nous voit.

Supervielle est désormais « tel qu'en lui-même » l'annonçaient les « Gravitations » et « Les Amis inconnus ». Il nous échappe de toutes parts, il nous approche de toutes parts. Qui donc s'arrogerait le droit de l'enserrer, fût-ce pour l'embaumer, dans les bandelettes d'un jugement critique :

L'ombre est une et circulante,
Le ciel, le sang ne font qu'un.
Depuis longtemps disparu,
Je discerne mon sillage
A grande peine étoilé.

On hésite presque à mettre l'accent sur l'allure cosmique de sa démarche au risque de méconnaître sa simplicité humaine. Et comment le louer sur le mode grandiloquent, à plus forte raison verser dans l'élégie, quand on sait comment il pratiqua l'humour dans « A moi-même quand je serai posthume » ? A la rigueur admettrait-il qu'un grand poète, de préférence Sud-Américain, lui dresse un « sépulcre » autour duquel viendraient bramer les troupeaux de la Pampa et mourir les houles atlantiques, un cénotaphe verbal étoilé des larmes d'Altaïr, mais il aurait souri de l'hommage des intellectuels, à plus forte raison du témoignage de ceux qui ne l'évoqueront que pour se flatter de l'avoir connu. Il était si accueillant et si indulgent ! Il l'était au point qu'il nous pardonnera de sacrifier aux rites d'un genre aussi faux que la nécrologie, simple prétexte à nous associer au deuil de sa famille, à rappeler avec elle des jours heureux. Mais comme cela importe peu quand un homme affronte la vérité de la mort ! Sur le plan terrestre, du moins reste-t-il au « Forçat Innocent » de nous avoir légué un message essentiel. Supervielle n'appartient pas à ceux qui le pleurent, il appartient à ses lecteurs, à ses « amis inconnus ».

L. - G. G.

CHRONIQUES

RÉALITÉ DE BALZAC

On n'en finit jamais avec Balzac. Le remarquable ouvrage collectif consacré à l'auteur de la *Comédie Humaine* dans la collection *Génies et Réalités* (dont il est d'ailleurs le premier volume) [1] le prouverait assez, s'il en était besoin.

Pourtant il faut bien reconnaître à la lecture d'un tel recueil que la perspective critique dans laquelle essaient de se placer la plupart des commentateurs contemporains de Balzac est celle d'une *interprétation moderne* de son œuvre: comme s'il s'agissait de l'accorder à tout prix à la sensibilité littéraire du XX[e] siècle, et, en définitive, d'excuser Balzac d'avoir été ce qu'il a été. Mis à part l'étude de M.-J. Durry sur « L'amour dans *La Comédie Humaine* » dont on retiendra la sincérité, la pénétration, la justesse de ton, et le texte de Jean Duvignaud qui jette les bases (à mon sens d'une importance décisive) d'une connaissance sociologique et vraiment *historique* de la réalité balzacienne, il saute aux yeux que les plus brillants essais de ce livre, en particulier ceux de Michel Butor et de Claude Mauriac tendent à « valoriser » Balzac en accouchant son œuvre de toutes sortes de promesses, de doubles sens et d'ambitions implicites dont elle est peut-être effectivement grosse mais qui ne sont pas nécessaires à son prestige.

Car enfin, et il ne faudrait pas se lasser de le dire, s'il est un trait qui caractérise le génie de Balzac, c'est bien sa

(1) *Balzac*, Collection « Génies et réalités », Hachette. Ouvrage composé sous la direction de J. Bertaut, avec des textes de : B. Beck, J. Bertaut, J.-L. Bory, J.-C. Brisville, M. Butor, M.-J. Durry, J. Duvignaud, C. Mauriac, S. de Sacy, G. Sigaux. Documentation iconographique d'une qualité exceptionnelle.

prodigieuse, son instinctive fidélité au réel. Jamais œuvre ne s'est aussi volontairement située au ras de la vérité concrète de l'homme, de la réalité matérielle d'une société, et s'il y a dans son organisation et dans sa structure des éclairages subtils, des lois savantes, des transfigurations audacieuses, il est évident que les uns et les autres dérivent directement de la *nature des choses* peintes par Balzac et en sont le reflet. Il fallait pour saisir ce reflet, pour forcer cette nature, une clairvoyance foudroyante et une force de création peu commune. Mais tirer résolument Balzac dans le sens de la « voyance » comme on le faisait naguère dans le sillage de Baudelaire et d'Albert Béguin ou d'un pluralisme de « significations » comme le font Butor ou C. Mauriac, ressemble à une entreprise systématique pour faire décoller son œuvre de l'histoire et lui imposer une distance par rapport au réel : distance dont elle n'a pas besoin, même si certains points de vue contemporains en font le *nec plus ultra* de toute littérature.

Aussi bien, pour Balzac comme pour tout créateur, le seul moyen d'être authentiquement « visionnaire » est-il d'ouvrir les yeux sur l'homme et de déployer, toujours plus large, l'éventail de la réalité. Butor, en ce sens, a parfaitement raison de dire qu'il n'est de vraie connaissance de l'œuvre balzacienne que synthétique et que toute lecture de détail en masquera la conception globale, substituera une vision plate (qu'il dénonce comme pseudo-balzacienne) à une vision en relief. Mais faut-il pour cela qu'il s'appuie sur un propos de D'Arthez qui, dans *Un jeune homme de province à Paris*, conseille à Rubempré : « Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans pour n'être jamais le même... » ? Il tombe sous le sens qu'en chargeant ces paroles d'une certaine signification qui n'est pas exactement la leur, en les traduisant dans un langage qui ne pouvait pas être celui de Balzac (mais qui est tout à fait celui de Butor) l'auteur de *La Modification* donne comme un *principe* ce qui était la seule façon dont disposait Balzac, compte tenu de son projet, et de la nature de son matériau romanesque, d'embrasser le réel. La seule façon, pour être plus précis encore, dont le réel dans sa totalité pouvait se découvrir à lui.

De même Claude Mauriac enrichit Balzac en se persuadant qu'il préfigure Dostoïevsky ou Faulkner, mais Balzac serait-il plus pauvre s'il ne les préfigurait pas ? N'y a-t-il pas même quelque involontaire naïveté à souligner qu'il a magistralement usé du monologue intérieur et de « la technique si moderne de l'italique » et que, ferait-on sauter ça et là quelques « pensait-il », « pensait-elle », certains apartés qu'il prête à ses personnages serait « d'un ton actuel ».

Est-ce bien cela aimer Balzac ? Porter à son crédit toutes les options de ses lecteurs du XX^e^ siècle. Se projeter dans son œuvre au lieu de prendre cette œuvre comme la projection d'une puissante réalité. A ce compte-là je crois plus salutaire

et plus juste (peut-être parce que simplement plus humaine et surtout moins désireuse de tirer des conclusions) la critique d'un Jean-Louis Bory qui dans un petit livre plein de santé nous parle de Balzac comme il en a envie [2]. Certes il n'apporte rien de bien neuf, aucune règle de lecture. Mais il nous fait sentir exactement ce qu'est le monde de Balzac avec ses ténèbres, les « prestiges de sa nuit » et cette extraordinaire sensibilité policière qui est peut-être le vrai levain de *La Comédie Humaine*. Est-ce son portrait de Vautrin-Trompe-la-mort, est-ce ses remarques sur le « flair » balzacien, j'avoue m'être laissé séduire par cette idée de Bory. Je n'ai pu que la rapprocher d'une réflexion de Pavese : « Balzac a découvert dans la grande ville une mine de mystère, et le sens qui, chez lui, est toujours en éveil, c'est la curiosité. C'est sa Muse. Il n'est jamais ni comique ni tragique, il est curieux » [3].

Je jurerais qu'il y a là une excellente clé pour Balzac, même si elle n'ouvre que de vieilles portes.

RAYMOND JEAN.

(2) J.-L. Bory, *Pour Balzac et quelques autres*, *Musique I*, Julliard.
(3) *Le métier de vivre*, Gallimard p. 45.

LETTRES D'OC

Il est bien probable que le Centenaire de la *Grenade Entrouverte* de Théodore Aubanel n'aura pas l'éclat que l'on voulut donner l'année dernière au Centenaire de *Mireille*. A cela il est bien des raisons qui tiennent à la petite histoire de Provence, mais aussi une raison fondamentale : *Mireille* a joué et continue de jouer un rôle d'archétype provençal. Même à travers la falsification musicale qu'en fit Gounod, avec l'accord et les félicitations du poète, le peuple de ce pays-ci se reconnaît dans son chef-d'œuvre, non pas tel qu'il est, bien sûr, et tel qu'il vit après un siècle, mais tel qu'il trouve bon de se présenter aux yeux des touristes et à ses propres yeux : harmonieusement promené sur sa terre maternelle au rythme de strophes harmonieuses entre toutes, un peu pittoresque, avec ce piment d'exotisme aux lèvres que donne toujours la conscience de parler un langage sonore d'aïeule. La représentation que donna Jean Deschamps à Saint-Rémy utilisait cette mythification du poème, au ras du sol, au ras du peuple : elle instaurait une chorégie provençale ; *Mireille* jouait le rôle d'une Antigone devant son peuple hellène. Les sources du drame sacré étaient retrouvées. La vaste humanité de rite renouvelée.

Mais dans ces célébrations nous étions bien loin de l'histoire littéraire. C'était là une satisfaction donnée à Mistral qui rêva toujours d'échapper à l'histoire, de s'évanouir, personne historique, en un mirage d'éternité. Ainsi « l'année Mireille », toute célébratoire, ne nous a pas permis de mieux connaître le poème. Les études assez nombreuses, publiées nous laissent en général sur notre soif d'interprétations neuves, ou d'élucidations depuis si longtemps attendues. Il faut pourtant signaler, outre le volume de S.-A. Peyre chez Pierre Seghers dont j'ai dit ici même ce que j'en pensais, les *Lectures de Mireille*, éditées par le « Groupement d'Etudes Provençales » et qui groupent douze commentaires, un par chant, signés de douze écrivains provençaux d'aujourd'hui. Il s'agit moins de critique mistralienne que d'une confrontation ; nos

contemporains face à *leur maître* (on dit en oc d'un tel acte intellectuel, *acarament*). Mais on trouvera dans cet ouvrage quelques bonnes pages de critique véritable : B. Taladoire, en particulier, écrit de façon très exacte et sensée sur les rapports de Mistral à Virgile.

Si je parle encore une fois de *Mireille,* ce n'est pas pour clore ainsi un chapitre. La critique mistralienne, qui ne fait que commencer, succédant à l'hagiographie, est une lente progression. Les célébrations de 1959 ne sont pas nécessairement inscrites sur la ligne de ce progrès. Mais comment ne pas parler de *Mireille* à propos d'Aubanel ? A la fois pour associer nos deux grands poètes, et pour les opposer. Pour expliquer d'abord que les centenaires de leurs deux œuvres initiales soient si différents, justement différents.

Il n'y a pas de mythe Aubanel. Pour aller jusqu'à la poésie de l'Avignonnais le seul chemin ouvert est celui de la lecture sympathique. Lui-même le voulut ainsi, cet homme plein d'honnêteté et de bonne foi, ce « cœur en écharpe » qui ignora toujours paradoxalement l'ostentation. C'est sans doute pourquoi certains esthètes ne l'aiment guère. A partir de 1890 en Provence toute une école d'écrivains, à la recherche d'une expression plus haute et de plus d'exigence formelle (il ne s'agissait parfois que d'un flou symboliste ou de modernisme, d'autres fois d'une fermeté régulière d'Ecole Romane), n'a plus voulu entendre la voix directe, brutale de vérité du chantre de Zani et des *Filles d'Avignon.* Cela dure encore. Il est de bon ton en certains cercles étroits de se débarrasser de la poésie aubanélienne en soulignant quelques vers très faibles, quelques échecs. On s'en débarrasse un peu comme d'un remords ; souvent les bons tons ne sont pas de bon aloi. Pendant ce temps les lecteurs de culture simple, les jeunes gens, les sensibilités généreuses continuent d'aimer Aubanel et la *Grenade Entrouverte* (ne serait-ce pas le livre le plus lu de la littérature provençale, comme en font foi les rééditions ?). Le problème d'Aubanel, après tout, n'est rien d'autre que le problème que posa longtemps Musset au goût français. Pour Aubanel, comme pour Musset, il convient de dépasser une critique déformée par l'esthétisme et de refaire avec des critères toujours plus sûrs le chemin que spontanément fait jusqu'à l'œuvre la sensibilité populaire.

On m'excusera de citer et de commenter dans un style scolaire. On ne parle bien qu'en démontrant. Voici du *Livre de l'amour* un petit poème propre à faire sourire ceux qui ont le goût difficile. Ils ne manqueront pas, ils n'ont jamais manqué d'épingler sur leurs tablettes des « mauvais vers » d'Aubanel. Ils soulignent le goût exécrable de ce poète, ce cœur qui a des ailes, qui volète plaisamment, qui chuchote à l'oreille d'une belle, ces baisers, la fin molle et verbale de la seconde strophe, et le cœur sur la main qui devient agneau bêlant :

A ! se mon còr aviá d'alas,
Sus ton còu, sus ton espatla,
Volariá tot en combor,
O minhòta ! a ton aurelha
Te diriá de meravelhas,
De meravelhas d'amor.

A ! se mon còr aviá d'alas,
Subre ti boquetas pallas
Volariá coma un perdut ;
Mon còr te fariá, chatona,
Cènt potons e cènt potonas ;
Parlariá, parlariá plus !

Pietat ! mon còr n'a ges d'alas !
Lo langui, la freg la jala ;
Tè ! la vaquí sus ma man ;
Prèn-lo dins la tieuna, ò bèla,
Coma un anhèu mon còr bèla,
E plora come un enfant.

Mais les gens de goût difficile ont la critique sereine. Ils ignorent qu'au prix de ce mauvais goût, de cet attirail d'images heurtées, Aubanel vient de retrouver les plus troublantes profondeurs poétiques de la passion, qu'il a jeté un regard sur les secrets anciens de l'érotisme : le cœur arraché à l'être aimant, projeté dans l'imaginaire communion avec l'aimée absente ; la vie charnelle à la suite du cœur, de l'élan sentimental, versée elle-même dans l'imagination. Puis le retour douloureux à la prison du corps, et une nouvelle lancée, barbare, sanglante, jusqu'à l'image d'un sacrifice. Dans cette fable, où la passion se dramatise, est peinte de façon définitive la blessure que l'amour fait à l'homme, cette ablation du cœur qui le révolte ou l'exalte. Mais Aubanel n'est pas « rusé » : tout cela, il le dit sans précautions esthétiques, sans que l'image baroque soit mise au secret de strophes prudentes et enveloppantes. C'est un artiste naïf. De parti-pris. La façon dont il cadence ses vers, l'interjection, le jeu tendre des mots le prouvent bien. De la naïveté à la profondeur, un seul jet de poème, c'est là ce que le public depuis longtemps a reconnu chez Aubanel comme une beauté poétique. Que la critique accepte donc ce jugement, et nous parle de la *saveur* assez extraordinaire de l'art aubanélien.

Cette analyse m'épargnera de parler davantage du grand livre publié en 1860 et qui honore grandement la littérature provençale. En quoi les dictionnaires et encyclopédies, qui mettent toujours le nom d'Aubanel à côté de celui de Mistral, ne se trompent pas. On comprend ce que je souhaite : que l'année du Centenaire soit une occasion de relecture éclairée. L'œuvre d'Aubanel, malgré son succès affirmé, n'est pas à sa place, c'est certain. Elle n'achemine pas assez nos jeunes

poètes. Certes on ne peut écrire aujourd'hui comme Aubanel écrivait. Mais nous avons dépassé le temps où l'on pouvait le dire démodé. Son œuvre gagne maintenant les esplanades où voisinent les plus grandes.

Il est d'autres leçons que cette œuvre nous réserve. Mais comme la précédente, elles ne peuvent être délivrées que dans un reclassement des valeurs, dans une perspective de critique historique. Il en est ainsi du sens véritable à donner de la « malédiction » que subit Aubanel. Le poète d'Avignon, on le sait, fut la cible d'une cabale de tartufes: sa *Grenade* fut mise à l'index par les plumes paroissiales, ses *Filles d'Avignon* dénoncées à l'Archevêché, son *Pâtre* condamné à ne pas paraître, et le manuscrit lacéré par sa main un jour de désespoir. A cela s'ajoutent les tracasseries félibréennes organisées par Roumanille, — et Mistral ne protestait pas ! Il en mourut, on le sait aussi. Je renvoie sur ce sujet aux études récentes et courageuses de Claude Liprandi. Mais il ne faudrait pas accabler le poète, même si on le justifie, — ce qui est l'attitude commune — sous la médiocrité de ses ennemis. Qu'Aubanel ait souffert de la médiocrité provinciale (il n'aurait certainement pas à Paris eu tant à se protéger) ne fait pas de lui un provincial. Son drame n'est que la projection dans le milieu provençal du grand drame de la poésie post-romantique, du drame de l'art au XIX^e^ siècle. Les dates sont des indications très sûres: 1855 condamnation par un tribunal des *Chansons Provençales* de Victor Gelu, 1857 condamnation des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary,* 1859 cabale (de courte durée) contre *Mireille,* 1860 cabale (beaucoup plus féroce) contre la *Grenade Entrouverte.* A Marseille, en Avignon comme à Paris la haute moralité de l'œuvre d'art heurte le moralisme hypocrite de la bourgeoisie du Second Empire. C'est la même campagne de diffamation contre les artistes. L'affaire de la *Grenade* est une date importante de la vie littéraire française. L'affaire des *Filles d'Avignon* en sera une autre.

Il faudrait poursuivre dans cette voie, montrer comment la *Grenade Entrouverte* est de son temps et de la littérature française, non seulement par ses ennemis, mais encore par les thèmes poétiques dont elle est issue. Le nom de Baudelaire reviendrait souvent, si nous parlions du réalisme (justement mis en lumière par Liprandi) de certains poèmes, réalisme urbain surtout, des tableaux de genre hauts en couleurs, du romantisme macabre du *Livre de la Mort,* du catholicisme et du sens du péché.

Mais il faut surtout voir comment Aubanel, et avec lui Avignon, différent de Paris, utilisent autrement que lui les thèmes d'époques. Ainsi serait assurées l'existence et l'originalité de l'école avignonnaise de la poésie française. Une simple remarque orientera les recherches: Aubanel n'était pas en désaccord profond avec ses détracteurs. Il avait comme eux la compréhension de l'Eglise et de la discipline catholique.

Il avait plus qu'eux le culte de la pureté. Sa chasteté absolue, son culte des vertus familiales l'attachent à leur parti. En le frappant, c'est donc la vérité en poésie qu'ils frappent, c'est l'honneur des poètes. Beaucoup mieux qu'à propos des *Fleurs du Mal,* sataniques, dans l'affaire de la *Grenade* (ce bouquet de « fleurs du Bien ») on voit agir la bigoterie. Et l'on comprend que le service de la Beauté est intolérable à certains, car c'est aussi une vérité nue du cœur. Semblablement en 1885, en jugeant obscènes les *Filles d'Avignon,* on ne fera qu'attaquer Aubanel sur son propre terrain, car il n'avait exprimé aussi farouchement les délires de la passion que pour les condamner, se gardant ainsi d'y succomber. On exaspère son propre tourment. Encore une fois on frappe à coup sûr, car on frappe sur une plaie. On frappe d'autant plus atrocement qu'on accable celui qui ne cherche pas de parade.

La tragédie d'Aubanel n'est pas, comme on pourrait le croire, un choc de l'artiste et du catholique. C'est un combat intérieur à la conscience catholique, exprimé en termes d'art et poursuivi dans le jugement social sur l'œuvre d'art. Le christianisme d'Aubanel est brûlant, naïf et natif, car il n'évite pas les déchirements ; il en incendie la douleur. Cet homme était véridique. Il fut véridique dans son paganisme, contemporain des tableaux antiques du Parnasse, mais distinct d'eux par la profondeur du sentiment. L'originalité de la poésie provençale de cette grande génération est dans la réalité du tourment moral autant que dans le choix linguistique.

Voilà une autre raison à la palpitation du poème, cœur blessé, à sa brutalité primitive, à son dédain des artifices. On aimerait qu'Aubanel devînt, en cette année, autre chose qu'un félibre auteur de quelques volumes et gloire d'une province. On aimerait l'identifier dans la mémoire avec cette grande coulée de sang et de feu qui se déversa à travers lui dans la poésie du siècle passé.

ROBERT LAFONT.

Bibliographie: A l'occasion du Centenaire de la *Grenade*, la Maison Aubanel publie une réédition du chef-d'œuvre, accompagnée d'une importante étude de Claude Liprandi.

ANDRE BLANCHARD

CORNEILLE ET BRÉBEUF

Le sonnet, signé Corneille, récemment proposé aux bacheliers, a suscité maint commentaire passionné, non pas des candidats mais des journalistes et des critiques. Chose étrange, tous les avis donnés coïncidaient et il sembla dès lors évident que le sonnet ne pouvait avoir que Brébeuf comme seul auteur. Toute autre opinion était bévue et ignorance, aggravées de manque de goût, car ce sonnet, étant de Brébeuf ne valait rien.

Liquidons d'abord ce dernier point. Mauvais ce sonnet ? Pourquoi ? Parce que l'auteur ne connaissait ni Mallarmé ni Milocz ? Soyons un peu moins sommaire. Maurice Allem, Jacques Reynaud, Marcel Arland l'ont fait figurer dans leurs anthologies. Ce sont des hommes qui aiment la poésie et d'excellents esprits. Aux éditions Hatier, un « Corneille » publié en 1935 sous l'égide de Messieurs Rocheblave et Desgranges qualifie cette « Epitaphe » de sublime. L'épithète est peut-être un peu poussée mais elle fait un juste contrepoids aux dénigrements hautains de nos Zoïle. Ceux-ci ne possèdent probablement qu'une connaissance assez légère de la poésie de la première moitié du XVII^e^ siècle, de ses recherches, de ses tendances, de ses slogans et de ses poncifs provisoires. Un bon jugement ne devrait toutefois jamais négliger les comparaisons entre œuvres du même temps car pour fixer un niveau il faut dire par rapport à quoi on le détermine ; un niveau absolu, cela n'a guère de sens. Or il se trouve qu'une telle comparaison est ici très importante et que la critique interne du texte, loin de résoudre le problème de l'attribution du sonnet, le complique encore. Cependant nos véhéments critiques si fermes dans leur certitude ont négligé cet aspect de la question.

Reprenons donc les choses au principe et avec textes à l'appui. Je rappelle que le sonnet signé Corneille est publié pour la première fois en 1655. En 1658 paraissent deux éditions des « Poésies diverses » de Brébeuf, l'une in-quarto, chez Antoine de Sommaville, l'autre in-12 publiée par l'Editeur de Luynes. Les deux textes sont identiques sauf que dans l'édition in-quarto, un erratum dit de lire « Ne verse point

de pleurs sur cette sépulture » au lieu de « Ne versez pas... ». C'est le texte de l'in-12 copié sur l'exemplaire en ma possession que j'ai moi-même donné dans « Baroques et Classiques » sous le nom de Brébeuf. J'avais choisi ce texte parce qu'il est incontestablement l'un des meilleurs des « Poésies diverses ». En 1660 le texte signé Corneille est de nouveau publié en tête de la réédition de la « Vie de damoiselle Elisabeth Ranquet ». En 1661 Brébeuf donne sous le titre « Eloges Poétiques » une nouvelle mouture de ses « Poésies diverses » dont le privilège royal couvre ces éloges; Antoine de Sommaville, l'éditeur, n'ayant sans doute pas jugé utile de demander un autre Privilège. Ces Eloges, précédés d'un « avertissement » nouveau contiennent encore le sonnet. Enfin, en 1662, dernière édition des Poésies diverses. Le sonnet y figure toujours.

Ces différentes versions de la même œuvre offrent un trait dominant.

Brébeuf en 58, en 61, en 62 s'est efforcé de retrouver la qualité du texte signé Corneille, n'a jamais pris celui-ci à son compte et n'est pas arrivé à égaler ce premier texte. Curieux effort chez un auteur qui n'aime pas corriger et à qui il est « beaucoup plus malaisé de réformer une chose faite que d'en produire une nouvelle » (avertissement en 1658).

Mais comparons les deux premiers poèmes; celui signé Corneille :

EPITAPHE SUR LA MORT DE DAMOISELLE ELISABETH RANQUET

Ne verse point de pleurs sur cette sépulture,
Passant : ce lit funèbre est un lit précieux
Où gît d'un corps tout pur la cendre toute pure;
Mais le zèle du cœur vit encore en ces lieux.

Avant que de payer le droit à la nature,
Son âme s'élevant au-delà de ses yeux,
Avait au Créateur uni la créature;
Et marchant sur la terre elle était dans les cieux.

Les pauvres bien mieux qu'elle ont senti sa richesse :
L'humilité, la peine étaient son allégresse;
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Passant, qu'à son exemple un beau feu te transporte
Et loin de la pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on ne meurt jamais quand on meurt de la sorte.

CORNEILLE (?).

et celui de Brébeuf (1658):

EPITAPHE

Ne vèrse (z) (1) point de pleurs sur cette sépulture
Tu vois de Leonor le tombeau précieux,
Où gît d'un corps tout pur la cendre toute pure
Mais la vertu du cœur vit encore en ces lieux.

Avant que de payer les droits à la nature,
Son esprit s'élèvant d'un vol audacieux,
Allait au créateur unir la créature,
Et marchant sur la terre elle était dans les Cieux.

Les pauvres bien mieux qu'elle, ont senti sa richesse,
Ne chercher que Dieu seul fut sa seule allégresse,
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Passant, qu'à son exemple un beau feu te transporte,
Et loin de (la) (2) pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on commence à vivre en mourant de la sorte.

BRÉBEUF (Poésies diverses).

Texte de l'édition in-4° de 1658 (Antoine de Sommaville), p. 297 et de l'édition in-12 de 1658 (Guillaume de Luynes), p. 116.

Essentiellement, la version Corneille donne, par le 7e vers :

Avait au Créateur uni la créature

au lieu de

Allait au Créateur unir la créature

une toute autre dimension au sonnet, car si le vers de Brébeuf constate un fait, sans plus, celui de Corneille implique l'union mystique de la création au créateur ; il commente le précédent : « Son âme s'élevant au delà de ses yeux », qui semblerait obscur sans l'explication qui le suit, et il intègre mieux à ce sens le dernier vers de la strophe. Brébeuf ne voulant pas reprendre autre chose que son propre texte ne pouvait que garder dans toutes ses versions non seulement ce 7e vers mais le 6e : « Son esprit s'élevant d'un vol audacieux » fort banal et sans audace ni envolée. Le second vers du premier quatrain, avec son rejet, l'e muet de funèbre, est meilleur dans la version signée Corneille et cependant Brébeuf gardera toujours son :

Tu vois de Leonor le tombeau précieux

Le quatrième vers que les éditions de 1658 écrivent :

Mais la vertu du cœur vit encore en ces lieux

est amélioré dans le texte Corneille par le mot moins prévu

(1) Dans l'édition in-4° l'erratum dit : P. 297 v I : versez, lisez : verse.
(2) Omis dans l'édition in-12°.

« zèle », que Brébeuf ne reprendra pas. Ces vers pourtant ne lui plait point car il écrira en 1661 :

Mais l'éclat de son nom brille encore en ces lieux

et en 1662 :

Où gît de son beau corps la cendre toute pure
Mais sa rare vertu vit encore en ces lieux

où « beau corps » n'est pas fameux mais où « rare vertu » évite la cacophonie de « vertu du ».

Continuons le rapprochement. Le premier vers du second quatrain est meilleur avec « le droit à la nature » que « les droits », ce pluriel n'ayant pas de sens. Brébeuf gardera cependant le pluriel dans toutes ses éditions. Le deuxième vers du premier tercet est encore meilleur chez Corneille :

L'humilité, la peine étaient son allégresse

et cependant les trois éditions de Brébeuf garderont toujours :

Ne chercher que Dieu seul fut sa seule allégresse

malgré la répétition seul-seule.

Enfin même avantage pour Corneille dans le dernier vers du poème où la répétition est très bonne et donne de l'éclat à la pensée. Notons qu'en 1661 Brébeuf a eu un large repentir, car il a refait tout le tercet qui devient alors :

Calme donc les assauts que le regret te livre
Et loin de t'affliger qu'elle ait perdu le jour
Crois que mourir ainsi c'est commencer à vivre.

Puis Brébeuf a eu un repentir de son repentir et est revenu en 1661 au texte de 1658.

Tout se passe donc exactement comme si Brébeuf paresseux pour corriger, s'était piqué d'émulation, avait courageusement tenté d'améliorer ce qu'il appellera tout à tour « Epitaphe » (1658), « Epitaphe de Madame de XXX » (1661), « Epitaphe d'une Dame vertueuse » (1662), sans être jamais satisfait. Mais à aucun moment l'auteur ne voudra reprendre certaines corrections du texte de 1655 ; exactement comme si ces corrections là ne lui appartenaient pas.

A ceux qui pensent que le sonnet est de Brébeuf on peut apporter l'argument suivant que je n'ai pas vu invoquer dans les différents articles. Il s'agit d'une protestation de Brébeuf contenue dans l'avertissement des éditions de 1658. Il se résigne dit-il, à publier ses Poésies diverses et ajoute : « surtout depuis que des personnes assez peu sincères vous en on fait voir quelque chose sous des noms supposés, j'ai eu beaucoup moins de répugnance à le laisser paraître sous le mien ». Ces noms supposés, ces personnes assez peu sincères peuvent englober Corneille mais en un temps où la propriété littéraire

n'était pas chose sacrée, où Molière pourra impunément piller Cyrano de Bergerac, ce pluriel doit contenir quelques autres noms.

Brébeuf n'est pas un auteur méprisable et les sonnets de 1658, 1661 et 1662 sont certainement de lui. Ceux de 1655 et 1660 portent une griffe qui n'est pas la sienne. Que Brébeuf ait montré quelques unes de ses œuvres à son illustre compatriote et aîné, c'est très probable. Il serait invraisemblable qu'il n'ait pas cherché là conseils et appui. Que Corneille ait remarqué ce sonnet qui tranche parmi le reste c'est aussi très normal. Que Corneille ait poussé l'intérêt jusqu'à corriger - et avec tout son talent et son métier - ce sonnet, c'est toujours une chose qui ne peut étonner. Comment ce sonnet a-t-il ensuite paru sous la signature de Corneille ? Voilà le problème non résolu. Ce qui me semble certain c'est qu'une telle attribution ne fut pas sans raison et que Corneille a mis la main à ces quatorze vers. On le savait. et comme sa signature était plus brillante, on a donné au grand homme la paternité de tout le poème. Ne lui devait-il pas ce coup de pouce final que les chefs d'école donnaient avant de les signer aux peintures faites dans leurs ateliers ? De nos jours même, combien de mémoires, scientifiques ou autres, paraissent sous la signature du « patron » mais sont l'œuvre d'élèves qui, pour l'heure, font leurs classes et cesseront un jour, s'ils ont de l'étoffe, d'être les « nègres » du maître. Le silence de Corneille, qui ne s'oppose pas à une réédition portant son nom, semble bien attester aussi qu'il avouait un certain droit sur ces vers.

L'attribution totale à Brébeuf de toutes les épitaphes me semble une simplification abusive. Le texte de 1658 me paraît être l'œuvre originale de Brébeuf, celui de 1655 et 1660 devrait porter les deux signatures Brébeuf-Corneille car il s'agit là d'une coproduction. Je ne vois pas ce qu'il y avait de scandaleux à proposer cette épitaphe pour une explication de texte; un élève brillant pouvait discerner la patte de Corneille mais on ne lui en demandait pas tant. Quant à la jeune fille qui voudrait un 18 pour avoir affirmé que ce sonnet n'était pas de Corneille, je ne puis vraiment pas partager l'opinion avantageuse qu'elle a de sa personne. Son assurance ne vient que d'une connaissance trop menue de cette époque, connaissance qu'on ne lui demande pas d'avoir. Il est certain que Brébeuf a un large droit d'auteur sur ce sonnet, mais il est très probable que Corneille peut revendiquer l'honneur d'améliorations dignes d'un maître.

ANDRÉ BLANCHARD.

LA POESIE

VERS, par TUDOR ARGHEZI (« *E. S. P. L. A.* », *Bucarest*).

Par le fronton qui lui fut ici même consacré, dans le numéro 348, ainsi que par l'important choix de poèmes qui en constituait l'essentiel - si nous rappelons que les traductions, aussi fidèles que brillantes, étaient de Luc-André Marcel, c'est afin de pouvoir à nouveau vanter leur perfection - les lecteurs des *Cahiers du Sud* ont eu déjà l'occasion, il n'y a guère très longtemps, de faire un peu mieux connaissance avec Tudor Arghezi, le plus grand poète vivant de la Roumanie.

Voici que, pour marquer d'une façon particulière l'année du quatre-vingtième anniversaire de cet illustre patriarche des lettres (Tudor Arghezi est né le 21 Mai 1880), les éditions *E. S. P. L. A.*, de Bucarest, poursuivant leur effort d'honorer désormais comme il convient et de mettre à la place qu'elles méritent les gloires nationales classiques et contemporaines, ont préparé et publié, en un fort volume de près de 800 pages, l'ensemble d'une œuvre poétique écrite souvent au jour le jour et, de toute manière, en permanente relation avec la réalité quotidienne, pendant plus d'un demi-siècle. Cet élégant volume, qui ressemble comme format et comme papier à ceux que nous a rendus familiers la collection de la Pléiade, et qui, par conséquent, sont dans une égale mesure plaisir et instrument de travail, ce volume, dont l'auteur lui-même a surveillé l'élaboration, sous le titre exemplairement modeste de *Vers*, réunit les livres anciens et plus récents, à maintes reprises republiés, mais presque tous épuisés, ainsi que quelques poèmes inédits et de nombreux autres éparpillés dans des revues aujourd'hui disparues, et recueillis pour la première fois.

Après une substantielle introduction, dans laquelle le chef de file de la génération suivante, le poète Mihai Beniuc, analyse à la lumière d'une critique enfin non plus intentionnellement déformante l'art et l'évolution de la pensée de Tudor Arghezi, après une brève note de ce dernier qui explique, comme pour les excuser, les raisons - davantage imposées que propres - qu'il a eues de se décider à la présente édition définitive de ses poèmes (« qu'y a-t-il de plus provisoire que le définitif ! », s'écrie-t-il non sans un brin d'ironique amertume), l'on retrouve tout d'abord les fameuses *Paroles Ajustées*, œuvre de début, mais d'un début bien mûr, car le difficile débutant n'était pas loin de la cinquantaine, en même temps qu'œuvre maîtresse. Puis, dans un ordre qui s'écarte légèrement, nous semble-t-il, de la stricte succession chronologique, et regroupés parfois sous des titres changés, les autres recueils majeurs, des non moins mémorables *Fleurs de Moisissure* jusqu'au cycle, que l'on peut considérer comme un renouvellement de l'inspiration, comme un élargissement de l'horizon et des ressources poétiques, *Louange de l'Homme*, et jusqu'aux strophes vengeresses de *1907*, avant d'arriver aux pages inédites et à l'additif qui joint à divers poèmes de jeunesse ceux de toute fraîche date.

Nous ne pouvons pas nous permettre, en quelques lignes, de détailler et de reconstituer la personnalité complexe, ensemble et

tour à tour inquiète et sereine, agressive et réconciliée avec elle-même et le monde, véhémente et débonnaire, en perpétuel bouillonnement et jamais satisfaite, la démarche et la tenace progression de ce grand poète dont une bonne partie de sa grandeur précisément réside dans ce qui est, à coup sûr, le moins accessible à travers les heurs et les malheurs inévitables d'une traduction : le langage distinct, très spécial qu'il s'est forgé à l'intérieur de la langue qui lui fut donnée au départ. Cette langue roumaine, jeune d'une jeunesse qui n'est cependant pas gaucherie, malléable encore comme un enfant avant les rebiffements de la puberté, matérielle par sa structure même et merveilleusement concrète, Tudor Arghezi s'en sert et en use à sa fantaisie, sans scrupule, serait-on tenté de dire, sans autre scrupule en tout cas que celui d'exprimer avec la plus rigoureuse authenticité ce qu'il se propose de nous communiquer, la repétrissant selon ses besoins multiples, la contraignant lorsqu'elle résiste et se dérobe, la déterminant bien souvent et aussi, par un jeu nécessaire d'action et de réaction, se laissant quelquefois déterminer.

Mais, parallèle à ce lucide et patient travail d'artisan, et l'un s'accordant à l'autre, demeure certes, car nous ne le perdons pas de vue, l'énorme contenu de la poésie arghezienne, avec ce qu'elle charrie de spécifiquement national et d'universellement humain : son pénétrant lyrisme et sa robuste sensualité, son tourment métaphysique et son angoisse de la mort, ses doutes lancinants et sa quête d'une vérité durable, enfin son extrême susceptibilité à l'injustice, en premier lieu sociale, et sa violente révolte contre toute autorité - et combien y en a-t-il ! - qui abuse de son pouvoir et contre la tyrannie des conformismes, qui s'acharne à tromper et à abêtir.

Longtemps mal compris, voire méconnu dans son pays, mais obscurément respecté, comme on respecte une force de la nature, et même craint, Tudor Arghezi eut néanmoins une influence considérable sur la poésie roumaine, et cette influence ne cesse de croître et de produire d'heureux effets, de sorte qu'aujourd'hui, la publication et l'ample diffusion de ses œuvres poétiques complètes prend figure de véritable événement. En le signalant au lecteur français attentif à ce que la poésie peut lui offrir comme connaissance et comme agrément, nous formons aussi le vœu que le plus de traductions possibles, qui entreprises par amour infirmeraient partiellement du moins le redoutable « traduttore, tradittore », viennent répandre en France le meilleur de ce poète qu'en attendant pour s'en convaincre sans réserve, on nous croie sur parole quand nous l'appelons grand parmi les grands.

CLAUDE SERNET.

MANDRAGORE, par Jean Todrani (*Les Cahiers du Sud*).

Ce livre est-il un monde clos ? En tout cas il est de ceux dans lesquels on ne peut pénétrer que par effraction. Quelqu'un, une présence quasi hallucinatoire, se débat à l'intérieur, y étouffe peut-être, et c'est le poète, je veux dire Jean Todrani lui-même, envisagé à la fois comme parlant et comme vivant, qui appelle et qui refuse tout secours dans une espèce de vision dialectique. Une pensée implacablement armée, et qui se dévore comme s'il était nécessaire qu'elle se nourrisse de sa propre contradiction. De sorte qu'il n'y a pas de texte qui soit plus clair et, en même temps plus impéné-

trable, que cette *Mandragore,* à la fois mémoire, projet et symbole ; exemplaire à plus d'un titre, et ne serait-ce que parce que l'authenticité, portée comme elle l'est ici à son maximum, finit par se résoudre en une certaine ténèbre, alors que la mythologie personnelle du poète, envahissante, semble sans cesse se nier dans une volonté affirmée d'éclaircissement.

Le poème, car le long récit évocateur qu'est *Mandragore,* n'est que poème, émerge semble-t-il de différentes eaux. (Le feu sort toujours de l'eau...). Aussi bien « l'eau noire », « le port envahi de rouille », que la mer lumineuse et toujours neuve. Ici : « C'est bien la mer la grande donneuse ». La mer « obsédante », avoue Todrani, qui s'enfonce au plus profond d'un univers intérieur dont elle est le symbole immédiat, pour s'en arracher par le moyen de l'image nécessaire qui le découvre et le déchire. Le danger, c'est que cette nécessité apparaisse plus évidente au poète qu'à cet étranger provoqué qu'est le lecteur. C'est qu'une mythologie personnelle est incommunicable par essence. Les seules figures qui pourraient l'atteindre impliquent l'immolation. Telles sont le brasier : « Le feu ? C'est afin de pouvoir commencer », ou la blessure : « J'ai besoin de saigner, ma langue se déchire aux mots qu'elle assemble... ». Au bout, c'est le suicide mythique d'Empédocle ou le *Suicide beau* mallarméen. C'est le héros qui s'abolit volontairement, soit en se précipitant dans la violence élémentaire (dont l'érotisme n'est qu'un aspect : les seuls moments où Sade semble délivré, c'est devant l'éruption volcanique ou l'incendie) - soit, si le héros est Verbe, en se confondant avec le langage commun. Le véritable destin du poète est le second. Todrani le sait, bien qu'il consente à subir le prestige du premier, peut-être même qu'il le désire : « ... ma langue se déchire aux mots qu'elle assemble, il lui faut inventer les mouvements autour des formes sonores, il lui faut retrouver le langage commun ».

En réalité, et là est le nœud de la contradiction, Todrani refuse, organiquement, de s'immoler. Il redoute même l'immolation amoureuse, et Camphre ou Mandragore, héroïnes transposées dans l'imaginaire, restent des spectacles, ou des spectatrices : « J'ai mimé ce que je sais de l'amour et ce spectacle sera toujours à reprendre... ». Beaucoup plus délivré qu'il ne veut lui-même le paraître, il tente simplement de vivre : « Maintenant que je me laisse pousser les yeux, je me trouve amené au commencement de la lumière... et c'est à la source de ce temps neuf que je vais chercher le départ de mes phrases ». Vivre, c'est-à-dire « pressentir d'autres mains ». Il appelle *Mandragore* un « livre de tendresse » - et ce cri, quasi insupportable d'une solitude exacerbée en est un, en effet, bien qu'il se réfugie, pareil à quelqu'un qui a peur, dans quelque ténèbre de chien noir, d'aquarium et de fourmi, comme si quelque insurmontable pudeur l'obligeait à confondre la vie avec une fabuleuse violence.

Je pense que, pour Todrani, ce livre où il s'est jeté tout entier, à la fois victime et bourreau, est la figure d'un univers désormais dépassé. Peut-être l'a-t-il trop rêvé à partir du mythe de la violence nécessaire qui risque, aujourd'hui de dégénérer en poncif, car ni la *Saison en Enfer,* ni les imprécations d'Artaud ne peuvent se répéter. Certes, *Mandragore* ne reflète qu'une certaine attitude de l'être, et non pas des manières de dire. Le langage de Todrani, qui résiste mal à sa propre prolifération, nourri d'images obsédantes, noué de tours systématiques, est entièrement propre au poète et il jaillit avec la même force, à la fois très et mal contrôlée, d'un

bout à l'autre du poème. Il n'y a pas la moindre « littérature » dans la frénésie où Todrani précipite paradoxalement son besoin de tendresse. Seulement je ne sais quelle crispation, qui n'est peut-être que l'effroi de se sentir possédé par le besoin d'absolu. Le drame de Todrani est celui de la solitude à la fois revendiquée et rejetée. *Mandragore* a sans doute été écrit avant d'autres poèmes, déjà publiés. *Le plus clair du temps,* notamment, où le poète conquiert un « calme » qui le perfectionnera. Ce livre reste cependant un jalon essentiel d'une des pensées poétiques les plus attachantes de sa génération, pensée qui se cherche encore et dont le destin est peut-être de se chercher toujours. On imagine mal un Todrani apaisé.

JEAN TORTEL.

SOUS LES TAMBOURS DU CIEL, de Maurice Fombeure (*Gallimard*).

Je ne cacherai pas ma sympathie pour la poésie de Maurice Fombeure, avec ses coqs, ses moulins, ses clochers, ses alouettes, ses crapauds, son odeur de pipe et de bon tabac. Elle fleure trop (autre parfum !) le bois frais des bancs d'école pour que je songe à faire le difficile. Elle me paraît tout à fait conforme à une certaine discipline - ou indiscipline - poétique, telle qu'on nous l'enseigne dès le plus jeune âge et telle que la réclame en nous une tradition *intime,* un folklore intérieur de fraîcheur, de nature, de bonne santé sensuelle. Et j'admire que Fombeure reste fidèle à cette exigence-là, qu'il ne se lasse pas de chanter le

village luisant de lavoir et de lune

ou « les terrestres pommes de terre » ou « la bonne pâte du tambour ».

Il roule si mou, il roule si lourd
Comme un pain chaud sorti du four.

J'aime aussi qu'il ne s'attarde pas sur ses sentiments, manipule ses mots avec une ironie bourrue.

Frileuse marée des seigles...
Vint un aveugle pleurard
Cornu comme une écrevisse
Qui s'arrête à chaque porte
Et se mouche longuement.

Je lui passe ses marottes et ses calembours, ses Pépin d'Héristal ses Clodomir, ses Nabuchodonosor, et même ses « jabouli boulette » et autres *jeux du langage.*

Dentales, dentures d'os
Labiales bouillies gabegies
De la fille du logos
A la folle du logis

car je retrouve dans *Sous les tambours du ciel* cette cocasserie, cette invention gaillarde, cette musique et ce réalisme de bon aloi qui sont une excellente marque de fabrique.

RAYMOND JEAN.

LE ROMAN

LES DESARROIS DE L'ELEVE TORLESS, par Robert Musil. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet (*Le Seuil*).

Les explications que donne l'élève Törless, après sa fuite énigmatique, devant le comité des professeurs, leur semblent des plus inquiétantes. Ils décident qu'il ne leur est plus possible d'assumer l'éducation de ce jeune homme si bizarre. Törless leur a parlé de « l'insaisissable » qu'il voit dans les êtres, dans un recoin sombre et poussiéreux, sur « un haut mur glacé, muet qui soudain prenait vie... ».

Roman des amitiés particulières dans une école renommée de la vieille Autriche ; analyse des troubles adolescents ; récits des cruautés qui annoncent les tortures de l'âge des dictateurs ? Non, ce n'est pas cela. L'on ne peut réduire ce livre à son sujet et à ses thèmes qu'il déborde infiniment.

L'élève Törless voudrait établir, avec exactitude et clarté, dans son esprit, les principes de cet « insaisissable » qui parcourt la vie en profondeur. Il est obsédé par ce qui échappe à la parole, au calcul, au raisonnement. La passion d'unir indissolublement l'idée et l'expérience, ce que Gœthe croyait être toujours désirable mais jamais possible, Musil, dès sa première œuvre, la dévoile comme une hantise et comme le centre moteur de son génie. N'est-ce pas aussi d'avoir été bouleversé par la présence d'une faille essentielle entre perception et idéation qui fera d'Ulrich un « homme sans qualités », qui façonnera son ironie, sa lucidité et son pur amour ? « Nous n'entendons pas moins éternellement à venir à bout de cet hiatus par la raison, l'intelligence, l'imagination, la foi, le sentiment, l'illusion, et, quand nous sommes au bout du rouleau, la sottise », avait écrit Gœthe. Il serait aisé d'extraire de l'œuvre de plusieurs grands écrivains et philosophes allemands des passages significatifs, ayant trait à cette faille, chez Hölderlin, chez Kant, chez Schopenhauer, chez Nietzsche, chez Rilke.

Beineberg et Reiting, les condisciples de l'élève Törless, ont découvert, eux aussi, cette distance, mais ils ne désirent pas la porter dans la clarté ; ils ne cherchent pas à la franchir idéellement. Ils pensent que le salut est de s'abîmer devant le mystère du réel. La philosophie de Beineberg consiste à retrouver le sentiment de solidarité avec l'âme et les puissances surnaturelles. Pour ce faire, divers procédés dont l'hypnotisme, la cruauté, qui est une façon d'approcher la mort. Ils vont se servir du faible et efféminé Basini comme sujet de démonstration. Par la torture l'on bouche pratiquement le trou, l'on se décharge de sa méchanceté, de sa crispation, de ses contradictions, et l'on apprend à éprouver l'existence à l'instar d'un glissement calme. « Je ne puis concevoir, explique Beineberg au sujet de Basini, qu'un type de ce genre ait le moindre rôle à jouer dans le merveilleux mécanisme de l'univers... Quand l'Ame du Monde désire qu'un de ses éléments soit conservé, elle le dit plus clairement... ». Ainsi, les êtres et les choses, qui n'ont pas de sens ou l'ont perdu, sont livrés aux seigneurs de la vie. Ils sont réduits à la condition d'esclaves, d'objets de jouissance, de moyens de libération de l'instinct. L'on voit quelle

espèce d'hommes Beineberg et son acolyte Reiting préfigurent. « Les dictateurs d'aujourd'hui in nucléo », notait Musil dans son journal.

Chez Musil, chaque caractère, chaque comportement et presque chaque action des personnages découlent de la manière dont ils réagissent à l'indicible. Beineberg et Reiting veulent aveugler le trou par le sang, la souffrance, les plaintes, par la torture, qui signifie pour eux l'annihilation des êtres inutiles. Törless se laissera, quelque temps, impressionner par ce rituel du sacrifice. Bientôt il comprendra que la cruauté ne transfigure rien, ni personne, mais, au contraire, qu'elle avilit autant - si ce n'est plus - le bourreau que la victime.

Ce premier livre d'un écrivain de 26 ans a été écrit avec la plus étonnante concision, avec une sécheresse frémissante. L'on admire non moins l'art si sûr de la composition que cette intelligence qui sait élever les situations et les événements d'un récit à une hauteur admirable, qui éveille, autour des êtres, une atmosphère étrange, obscure, où palpitent des lueurs de l'âme, où s'éclairent des visions chargées de sens et de poésie. Comme Törless, Musil est obsédé à la fois par les intuitions de la seconde vie et par le désir passionné de l'exactitude. C'est assurément ce qui fait la beauté exceptionnelle de ce roman : l'équilibre qui s'y cherche entre le mystère, l'obscur et l'intelligence tendue à tout cerner, à tout comprendre.

De même que celle de « L'Homme sans qualités », la traduction de ce livre par Philippe Jaccottet est de premier ordre.

ANDRÉ MIGUEL.

LE CENTENAIRE, par René de Obaldia (*Plon*). -

Radoter : tenir des propos décousus, qui dénotent un affaiblissement d'esprit.

Un octogénaire plantait ;
Passe encor de bâtir, mais planter à cet âge !
Assurément il radotait.

Ce prétendu roman n'est qu'une suite de propos décousus. Quand un propos prend un peu ou beaucoup d'ampleur, semble vouloir développer quelque sujet, les phrases deviennent décousues, se suivent dans un ordre qui n'est pas celui de la logique ordinaire, plus exactement s'enroulent autour du thème, l'enveloppent comme un manteau d'Arlequin ou ces multiples vêtements qu'enlève un à un le clown debout sur son cheval au galop. Nul affaiblissement d'esprit, même pas son étude (ou si peu) dans cette œuvre qui est quand même d'une astucieuse et solide couture. L'octogénaire plante résolument, vigoureusement, récolte en même temps et savoure les fruits de son verger. Ce mot, dirait Monsieur le Comte, me convient qui est évidemment de la famille de verge ou vergue.

Monsieur le Comte, c'est ce presque centenaire qui applique sans le savoir (mais l'auteur le sait) les moyens de la poésie à ce qu'on pourrait appeler les divagations d'un jouisseur. Dans un roman, même dit nouveau, il y a un certain ordre ou agencement de faits, de causes et d'effets, une certaine conception du temps et le langage est un instrument. Ici, il y a d'abord le langage, des mots ordonnés comme en poésie selon leur sonorité, leurs harmoniques, et le temps est aboli. Monsieur le Comte parle aussi bien au futur qu'au passé, est un enfant en culotte courte, un jeune

conquérant ou un octogénaire qui s'amuse des gamineries d'un homme de soixante-dix ans. Il ne raconte pas ses souvenirs, il les vit. Pas de faits, en réalité, pas d'histoires, ni de personnages, mais des thèmes comme dans un poème, dont le principal, pour ne pas dire le seul, est l'amour ou, plus précisément, la dégustation de la femme, la possession de la vie.. Malgré ses manies, son physique aux traits accusés, peut-on dire qu'il y ait un personnage qui se raconte, se fait et se défait ? Son caractère, plutôt que celui d'un homme particulier, n'est-il pas une tendance propre à tout homme et poussée à l'extrême : celle qui fait qu'envers et contre tout on s'obstine à vivre ? Le malheur ni la souffrance n'ont de prise sur cet incorrigible vivant. Il n'a que faire de la mort, il est trop occupé à jouir de la vie comme des mots, des jeux de mots, des phrases dont il fait des pâtés de sable, des torrents ou des marées, des charges de cavalerie (tous nus, les hussards, comme Murat) qui ont la puissance du désir.

Qu'importe si le lecteur s'essouffle ! S'il a encore le goût des richesses naturelles, on ne lui ménage pas son plaisir.

Décidément, Monsieur le Comte a la tête (ou ce qui lui sert de tête) épique.

PIERRE MATHIAS.

NOUVELLES DU SOMBRE EMPIRE.

LE COMPLEXE DE THEOPHILE, par GEORGES DUHAMEL (*Mercure de France*).

Georges Duhamel demeure l'un de nos plus féconds romanciers. La vocation d'écrire l'apparente aux vieux ceps pleins de suc. Il revient depuis peu à un genre dont le cadre lui plaît manifestement, celui du récit court. Déjà *l'Archange de l'Aventure* et *les Compagnons de l'Apocalypse* tranchaient des œuvres antérieures par le ton et la liberté de la phrase ; *le Complexe de Théophile* rapide, écrit d'un trait, a pu le convaincre des avantages d'une formule qui répond à la fébrilité de ce temps.

Le « héros », suivant la tradition de ses personnages douillets et falots est déporté par les cahots d'une intrigue mouvementée (cette dernière tend à précipiter son rythme chez Duhamel) et n'est rattrapé in extremis que par les imprévus d'un dénouement plutôt complaisant.

Avec *Nouvelles du Sombre Empire,* l'auteur demeure fidèle à la « série courte », mais le tempo change. Aucun doute, le psychologue a délibérément fait place au curieux d'anticipation : le drame est vision du futur. Il demeure par la fiction d'un cauchemar dans le domaine hallucinatoire. Le lecteur, d'entrée de jeu, se croit dans l'enfer totalitaire, en suit la description (plutôt que le récit) et n'apprendra qu'à la fin la vérité.

L'intérêt des séquences est dans un curieux déroulement du temps, et dans l'imprécision troublante de « cercles » substitués à la notion d'espace, comme dans tout monde infernal. Un visage lumineux apparaît parfois dans cet Empire, c'est un envoyé du monde sauvé, un Visiteur des régions supérieures ; il se nomme François et c'est assez pour comprendre la nature de sa mission de rachat.

Aventure sombre et sobrement écrite, qui trahit les préoccupations et l'angoisse du romancier à l'égard des temps futurs.

J. B.

LA VILLE DE SABLE, par Marcel Brion (*Ed. Albin Michel*).

Un archéologue s'est aventuré dans une région désertique de l'Asie centrale à la recherche de fresques manichéennes ; à cette indication se réduit à peu près la part anecdotique de *La Ville de Sable*. Le roman de Marcel Brion se lit comme un poème.

Conquérants, missionnaires (manichéens et bouddhistes) furent attirés par cette vallée aujourd'hui desséchée. Là des hommes vécurent dans de riches cités agrémentées de jardins. Est-ce un rêve ? Le vent qui, autrefois, fit avancer le désert souffle de nouveau, et par rafales emporte le sable dont la ville était recouverte. Peu à peu la vie va retrouver sa grâce, sa fraîcheur. L'archéologue n'est plus asservi au temps ; narrateur, il n'oublie pas tout à fait de raconter, mais son récit est avant tout le récit d'une initiation. Illuminé par le sourire du Bouddha, guidé par de sages artisans, attentif aux paroles qu'inspire la générosité du cœur, il médite sur le mouvement de la vie et sur l'impermanence de toutes choses ; il aspire à l'évidence de la paix. Gardons-nous des rigueurs de l'analyse ; il faut se laisser porter par la durée très particulière de ce livre, céder à la fascination de l'image. La vision répond à un appel d'air. Les tapis se métamorphosent en paysages, les pierres participent à notre destin ; toute parcelle d'être est porteuse de vérité.

La menace du sable cependant continue de peser. L'invasion, la tempête, finiront-elles par avoir raison de l'amour ? Si le sable recouvre tout, si tout est sable, il resterait pour celui qui a connu l'expérience du sable, à tirer la leçon de cet ensevelissement. Mais cette leçon, qui aiderait à comprendre la vie, et à la vivre, ne peut, nous dit-on, se formuler. L'humanisme occidental s'accorde ainsi à la rêverie orientaliste de Marcel Brion.

SERGE BRINDEAU.

MALCONDUIT, par Solange Fasquelle (*Julliard*).

Première œuvre de l'auteur, ce récit bien mené, malgré quelques invraisemblances et de menus défauts, atteste un tempérament certain de romancier. Solange Fasquelle n'a pas encore le métier qui permet d'élaguer le récit, de le maintenir à même allure et dans un registre déterminé, mais elle ne manque ni d'observation, ni de sens psychologique. Elle silhouette ses personnages et les fait se mouvoir avec brio, dans leurs oppositions et leur diversité : châtelains ruinés que ronge l'ennui et qu'une vie stérile livre aux bassesses du cœur, des enfants dont les parents n'imaginent guère les actes cachés, une parente qui s'use à les servir et que guette l'éveil tardif des sens ; tout cela dans une province peinte avec cette pertinence à l'air de témoignage qui eut ravi Maupassant.

Sans forcer la note en faveur d'un talent encore novice, on doit reconnaître les dons que ce début nous révèle, ne serait-ce que celui si rare d'imagination. Cette faculté dont l'absence fréquente dans notre littérature fait appeler moralistes les écrivains qui en sont dénués, ne se retrouve pas au même degré chez les émules célèbres de Solange Fasquelle. Et c'est assez pour qu'on l'encourage.

J. B.

LITTERATURE

PEGUY, par Bernard Guyon (*Hatier*).

L'intérêt du livre de M. Bernard Guyon réside essentiellement - la ferveur qui l'inspire mise à part - dans un ensemble d'appréciations, d'analyses et de mises au point discrètes mais fermes qui permettent enfin une approche objective et juste de l'œuvre de Péguy, « lion sur lequel ont vécu pas mal de puces » comme disait André Spire. A ce titre il s'inscrit dans le cadre d'un renouvellement certain des études consacrées à Péguy, renouvellement manifesté non seulement par ce livre, mais encore par le remarquable *Expériences de ma vie I, Péguy,* de J. Isaac et de curieuses notes récemment publiées par H. Guillemin (1).

Toutefois, l'ouvrage de B. Guyon a pour qualité propre d'être l'aboutissement d'une enquête (mieux : d'une « amitié ») dont les origines se situent à l'époque où l'auteur apportait sa contribution au numéro spécial que la revue *1930*, de Jean Maxence publiait en hommage à Péguy : rien ne lui manque moins que le recul, la prudence, les vertus d'approfondissement. Peut-être est-ce la raison pour laquelle l'auteur d'*Eve* nous y apparaît si vivant et si actuel. Les pages sur Péguy dreyfusard et militant socialiste, en particulier, nous décrivent un homme tellement soucieux d'« engagement » et de témoignage qu'il nous paraît en avance sur son temps et proche des exigences du nôtre par le style de combat qu'il adopte ; extraordinairement semblable en outre, dans ses rapports avec Millerand, Jaurès ou Herr, à nombre d'intellectuels d'aujourd'hui affrontés aux problèmes de discipline que pose toute intégration dans les rangs d'un parti fortement organisé. Et à cet égard B. Guyon a raison de dire que son socialisme « n'a pas été un mouvement sentimental, une « utopie » de « poète », mais le fruit d'une étude attentive des faits et des théories ». Il reste d'ailleurs à mieux connaître les conditions de son activité de libraire engagé et surtout à écrire l'histoire des *Cahiers de la Quinzaine* dont il fit, pendant les neuf années de sa gérance, un énorme recueil de documents, de débats, d'enquêtes, véritable dossier d'une époque dont Péguy fut souvent la *conscience* (ce qu'on ne lui a pas toujours pardonné).

Or, s'il est vrai que « la pire des erreurs qu'on puisse commettre en parlant de lui... consiste à le traiter d'idéaliste ou de spiritualiste », on comprend que son christianisme n'ait eu de sens que *charnel*, c'est-à-dire en rigoureuse adhésion au monde réel et concret. Cela B. Guyon le montre avec force et il faut lui être reconnaissant d'avoir fait justice de quelques images d'Epinal, d'avoir défini avec tact les vrais rapports de Péguy avec ses proches, sa mère, ses amis chrétiens comme Maritain ou Dom Baillet. Il n'est pas jusqu'à cet amour, si secret, des années 1910-1911 qui n'apparaisse comme une étape de son itinéraire spirituel par les routes

(1) En particulier dans *Les Lettres Nouvelles*, N° 1, Mars-Avril 1960.

de la terre. Si Péguy a pu, dans telles pages de *Clio II*, laisser supposer que son attitude socialiste avait été un masque, il faut se garder de faire crédit à ce propos amer et se persuader plutôt qu'il n'y a jamais eu solution de continuité entre ses options de militant et ses options de chrétien : à qui en douterait, *Notre Jeunesse* et les écrits polémiques qui suivirent prouvent assez que s'il prend un jour ses distances par rapport à ses amis socialistes il n'entend jamais se laisser annexer par les chefs spirituels de la droite française.

C'est peut-être en définitive la poésie seule qui lui a permis de réaliser la profonde unité de ses exigences intérieures. « Ah ! mon vieux, les mots, les mots, il n'y a rien de comparable... » disait-il à son ami Lotte : il trouvait en eux la meilleure matière à pétrir, la plus belle toile à tisser et Bernard Guyon, dans une analyse pénétrante de son art, nous montre comment ce poète taxé longtemps d'« écholalie » sinon de « bafouillage » s'est forgé le langage le plus propre à rendre *sensible* l'intime fusion d'une expérience humaine et d'une vocation mystique. Poésie qui n'est pas sans racines, comme a pu le penser A. Béguin : elle repose sur une tradition et une profonde connaissance des grandes œuvres lyriques. Elle incarne un *métier*. C'est peut-être sur ce dernier mot qu'il faut conclure lorsqu'on évoque les *Tapisseries*, la succession des grandes images d'aventure de la *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*, l'ample ordonnance d'*Eve*. Péguy ne l'eut pas refusé et le beau livre de B. Guyon lui restitue son sens le plus noble en nous permettant de l'associer à l'idée d'une quête patiente de la vérité de l'homme, menée tout au long d'une vie difficile et obstinée.

RAYMOND JEAN.

LES PERSONNAGES FEMININS DANS LES ROMANS FRANÇAIS DE TRISTAN AU XII^me^ SIECLE, par PIERRE JONIN (*Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Editions Ophrys*, 1958).

Quelle est, au sein d'une société humaine, la fonction de ce qu'on nomme littérature ? De quelle expansion profonde sourd-elle, en vue de satisfaire quels besoins ? Quelle relation nécessaire - quelle « utilité », au sens noble du mot - l'unit à la vie collective, et, à elle, cette dernière ? La quasi-universalité du fait littéraire pose des questions auxquelles on pourrait tenter de répondre si l'on considérait la seule littérature d'époques assez proches de nous. Quant au Moyen Age, il serait prudent d'hésiter. La civilisation médiévale (par certains de ses aspects majeurs plus étrangère à la nôtre que n'est la civilisation romaine) constitue, face à l'homme moderne, un monde presque clos, dont on perçoit les mouvements internes plus que les déterminismes qui déclenchèrent ceux-ci ou la fin à laquelle ils tendaient. La littérature médiévale apparaît comme l'un de ces mouvements : sa dialectique nous échappe, j'entends l'échange réciproque et dramatique entre elle et l'humanité de ce temps.

Les études consacrées à cette littérature se classeraient assez aisément, selon de telles perspectives : quête des déterminismes ou de ce que l'on présume tels (à quoi se ramène un historicisme largement répandu aujourd'hui encore) ; analyse du mouvement littéraire

en lui-même, dans ses composantes formelles (tendance, me semble-t-il actuellement dominante); enfin, beaucoup plus rare, tentative de saisie dialectique.

L'histoire des recherches faites sur le roman de Tristan et Iseult illustrerait bien cette théorie. Le beau livre de Pierre Jonin : *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au* XII^me^ *siècle* se rangerait dans la dernière catégorie. L'auteur s'est attaché à briser des mythes : moins, certes, les mythes proposés par les schémas narratifs médiévaux eux-mêmes (le « mythe de Tristan »...) que les mythes propres à l'historien comme tel : mythe de la source, de la permanence mentale, de la légende et tout ce qui tient à quelque confusion entre forme et message. Le sous-titre de l'ouvrage, « étude des influences contemporaines », en précise modestement l'objet et les limites. A l'époque où furent écrits les premiers romans de Tristan (ceux de Béroul, de Thomas et celui, allemand, d'Eilhardt), un genre littéraire de création récente florissait sous le mécenat de quelques féodaux riches. Les motifs pittoresques en sont empruntés, pour une part incontrôlable, à une tradition de contes gallois ou irlandais, courant sur le continent depuis le début du XII^me^ siècle, une mode de raffinés. Pierre Jonin part de l'idée (implicite dans ce livre) que sur le plan de l'affabulation, ces motifs ne fournissent qu'un cadre ou une ornementation. La vie qui les anime, vient, dans nos romans, du monde humain pour lequel ceux-ci ont été faits. C'est là une attitude sage : le motif d'origine légendaire (le philtre, et d'autres) est *forme* pure, dans l'œuvre achevée, chaque détail devient *signe*. Pierre Jonin s'abstient de considérations proprement méthodologiques : je le regrette ; il reste qu'à ses yeux la forme (le motif) se transmute en signe au niveau d'une réalité sociologique. On ne peut que lui donner raison sur ce point. En rendant sensibles certains aspects au moins de cette « sémantisation », P. Jonin approche, d'aussi près que la nature des choses le permet, la fuyante réalité de cette relation vivante et complexe qui unit l'œuvre littéraire à une collectivité agissante.

Seules une grande minutie d'information et une vaste culture rendent valable un tel projet. Pierre Jonin possède éminement ces qualités. Son enquête embrasse en particulier divers champs peu défrichés de la coutume juridique normande, et de l'histoire de la spiritualité. Pour objet formel de son étude, l'auteur a choisi les personnages féminins de ces romans, les utilisant comme révélateurs. Ce facteur électif implique une invitation : que l'on étudie les personnages masculins, les choses, les institutions, dans ces même romans, et l'on accroîtra d'autant la probabilité des résultats de l'analyse.

Je n'ai pas à résumer ici cet ouvrage dense, agréablement écrit et (quelles que soient les objections de détail que l'on peut faire) d'une grande puissance de suggestion. Les deux romanciers français qui s'emparèrent, presque simultanément, du thème de Tristan et Iseult apparaissent, au terme de l'étude, comme des porte-parole et des témoins en partie contradictoires de leur siècle. Pierre Jonin s'inscrit en faux contre l'opinion générale, que Béroul, plus près de sources légendaires, en aurait donné une version quasi-folklorique, Thomas, en revanche, une adaptation aristocratique et courtoise. L'un et l'autre (également héritiers d'une tradition narrative dont l'allemand Eilhardt représenterait l'état le plus sauvage) utilisent le schème légendaire brut en vertu d'une sorte de réalisme, alors nouveau et propre à leur génération. Ce que « rend » Béroul,

au moyen de ce récit, c'est l'image très concrète d'une société dans ses aspects à la fois juridiques et mondains ; Thomas, plutôt dans certains aspects de sa religiosité. Certes, ils n'épuisent pas ainsi la puissance évocatrice de la farouche légende (si tant est qu'il y eut légende) celtique : il survit de celle-ci, chez eux, ces traits auxquels nous sommes, modernes, plus sensibles, et l'idée d'un destin hors série, à l'image d'une fatalité. Mais ces traits, peut-être les perçoivent-ils mal : ils les absorbent ; ils leur empruntent un prétexte, et les proposent par rapport à un dessein actuel : Béroul ouvre une interrogation portant sur l'ordre des relations féodales, et de leurs implications psychologiques ; Thomas, pour la première fois dans l'histoire de nos lettres, considère l'aventure amoureuse sous l'angle matrimonial. Tous deux, ils attestent, plus exemplairement encore (vu leur objet) que Chrétien de Troyes, l'extraordinaire capacité d'assimilation de la civilisation française du XII^me^ siècle : capacité de démystification avant tout. C'est là un fait de grande conséquence, et propre à redresser bien des jugements.

PAUL ZUMTHOR.

LA PHILOSOPHIE

LEÇONS SUR LA PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE, par G.-W.-F. Hegel. Traduit de l'allemand par J. Gibelin (*Librairie Philosophique J. Vrin,* 1954-1959. 5 volumes in-8°).

Voici, enfin, à la disposition des lecteurs de langue française, une œuvre fondamentale de Hegel ; c'est en effet dans ces *Leçons* (qui ne sont pas de la main même de Hegel puisqu'elles ont été reconstituées d'après les notes de ses élèves) que viennent converger les travaux de jeunesse de Hegel sur le christianisme, tels que *Foi et savoir,* ou surtout *Le christianisme et son destin,* la *Phénoménologie de l'Esprit* et *l'Encyclopédie.* La philosophie de la religion s'attache à étudier la manifestation de l'esprit dans l'histoire et nulle part n'apparaît mieux que dans ces cinq volumes cet essai de synthèse de l'héraclitéisme et de l'éléatisme auquel a travaillé la philosophie de Hegel. Pour le hégélianisme, en effet, l'être du Devenir ne fait qu'un avec le devenir de l'Etre dans la mesure où l'Histoire n'est autre chose que ce en quoi et par quoi l'absolu, qui est Temps, se met en marche ; c'est pourquoi cette théodicée et cette théophanie sont sous-tendues par une ontologie dialectique qui renouvelle le thème du Dieu Vivant.

Pour que l'esprit se manifeste, il est nécessaire qu'il s'oppose à lui-même, qu'il se différencie en une finité ; c'est à cette condition qu'il pourra se dépasser et se conserver, se récupérer en se prenant lui-même comme objet pour finalement rentrer en soi. Dès lors, l'étude de Hegel se subdivise d'elle-même en trois parties.

La notion de la religion. Hegel se propose de nous délivrer de cet « épouvantail » qu'est l'opposition de l'infini et du fini, d'où les pages essentielles sur la *Dialectique du fini* (T. I., pp. 114-130). Pour Hegel, dans le véritable infini le fini se révèle comme un moment de la vie divine et le Dieu vivant est ce mouvement en lui-même où Dieu se finitise, cette altérité n'étant qu'un phénomène où il se retrouve lui-même. Pour que Dieu puisse être conçu comme Vivant il ne faut pas le déterminer par des attributs, mais voir en lui l'activité absolue qui concilie éternellement la contradiction. Le fini n'est pas ce qui est et l'infini n'est pas fixe, l'infini est un processus et le fini un des moments de ce processus : « Dieu est ce mouvement lui-même et c'est ainsi seulement qu'il est le Dieu vivant ». On voit dès lors le rôle essentiel que joue la mort de Dieu dans une telle théodicée : la mort de Dieu est la condition même de la vie, car si la mort sort de la vie, la vie à son tour sort de la mort.

La religion déterminée. L'histoire des religions doit nous montrer que les religions sont déterminées dans leur succession, non par l'extérieur, mais par le déploiement de la notion ; une religion historique n'est autre chose qu'une forme déterminée de la religion ; et c'est ainsi que nous sommes conduits à la dernière partie de l'ouvrage.

La religion absolue. La religion absolue c'est la religion chrétienne fondée sur un décret de Dieu qui se révèle. C'est ici que se trouve le second passage essentiel de l'œuvre : *l'Homme-Dieu et la réconciliation* (T. V., pp. 128-166). La mort de Dieu est le moteur du devenir de l'Etre, elle est à la fois la plus grande déchirure et la suprême conciliation, car la mort de Dieu s'achève dans la résurrection du Christ et le retour de l'absolu à lui-même. « L'aliénation suprême de l'Idée divine : « Dieu est mort, Dieu lui-même est mort » est une représentation prodigieuse, terrible qui présente à la représentation l'abîme le plus profond de la scission. Toutefois cette mort est aussi le plus grand amour. L'amour en effet est l'identité du divin et de l'humain et la finitisation de la conscience est poussée à son point extrême, la mort ; on a donc ici l'intuition de l'unité à son degré absolu, l'intuition suprême de l'amour ». Négation de la négation, la mort du Christ est donc « la mort de la Mort ».

Ainsi le panlogisme de Hegel et sa philosophie de l'histoire sont sous-tendus par le pantragisme de cette philosophie du Dieu Vivant, de la mort de Dieu et de la remontée du Fils à la droite du Père. L'histoire est le récit du calvaire de l'Esprit absolu sans cesse recommencé.

Ces idées hégéliennes ont eu une importance incalculable dans l'histoire. Les uns y ont trouvé de quoi alimenter des philosophies romantiques ou des dolorismes ontologiques ; un Nietzsche fera du « Dieu est mort » le cri de délivrance épouvantée d'une philosophie qui veut travailler à renverser la table des valeurs et à ouvrir la voie à un *Gai Savoir ;* Feuerbarch, puis Marx, reprendront les idées hégéliennes en substituant, à cette Théologie héraclitéenne, une anthropologie qui fera de l'Homme l'être qui, tel le Phénix, meurt et renaît sans cesse de ses cendres et travaille à une autogénération de lui-même dans laquelle chacune de ses expressions finies et limitées n'est qu'un moment de la vaste genèse le long de laquelle il se déploie.

La traduction de J. Gibelin se lit très agréablement ; malheureusement ces cinq volumes comportent pas mal de fautes d'impression.

JEAN BRUN.

LA NUIT ET LES ENFANTS DE LA NUIT DANS LA TRADITION GRECQUE, par Clémence Ramnoux (*Collection « Symboles », Flammarion,* 1959).

Clémence Ramnoux, nos lecteurs s'en souviennent (1), s'intéresse aux âges lointains de la pensée humaine. Elle le fait en philosophe, qu'elle est, et son essai sur *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque* (2) est, en réalité, la thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres qui accompagne son gros ouvrage, *Vocabulaire et Structures de pensée archaïque chez Héraclite* (3).

(1) C'est elle qui, dans le N° 307 (1er Semestre de 1951) a présenté le « fronton » consacré aux « Légendes irlandaises du Cycle des Rois ».

(2) Comment se fait-il qu'une maison d'édition sérieuse ait laissé estropier ce titre sur la couverture, où l'on a imprimé « *de* la tradition » au lieu de « *dans* la tradition »

(3) Les Belles-Lettres, collection d'Etudes Anciennes de l'Association G. Budé, 1959.

Une même intention profonde anime les deux livres : retrouver aux sources de la spéculation philosophique grecque une tradition de théologiens qui présente, dans ses mythes, dans ses cosmogonies en particulier (elles tiennent une grande place dans *La Nuit*), à travers un langage symbolique, une pensée déjà engagée dans la voie de l'abstraction, et que les premiers philosophes n'auront, en quelque sorte, qu'à transposer dans leur langage propre.

Vue très juste, et à laquelle ne peuvent manquer de souscrire tous ceux qui font des grands mythes humains et de leurs expressions poétiques une nourriture quotidienne. Je crois même qu'ils seront facilement plus affirmatifs que Clémence Ramnoux. Lorsqu'elle écrit, à propos des Enfants de la Nuit qui portent « des noms de Puissances », tels que Sarcasme, Détresse, Tromperie, Passion : « Une partie de l'abstraction philosophique serait née de la dédivination des noms de Puissances », nous serons tentés de lui répondre : « Une pensée déjà abstraite était présente dans ces noms, celle d'esprits qui spéculaient en pleine clarté de conscience. Après tout, l'humanité n'a pas attendu les philosophes pour penser ; ni même, hélas, pour penser par systèmes ! ». Sur ce dernier point la façon dont elle joue des nombres sacrés, dès sa protohistoire, est très significative (4).

La démonstration de Clémence Ramnoux aurait gagné en force de conviction, ce me semble, si, au lieu de s'en tenir aux sources grecques, au risque d'en accueillir de tardives et qui, par conséquent, peuvent être suspectées de présenter des syncrétismes récents, l'auteur avait fait remonter son enquête plus haut, jusqu'aux cosmogonies de l'Orient Ancien dont on ne peut plus écarter la présence auprès du berceau hellénique. Du couple Okéanos-Téthys, qui, selon l'*Iliade,* a engendré tous les dieux (5), il n'est pas difficile de retrouver le prototype : il est babylonien, c'est le couple Apsu-Tiamat du poème *Enuma elish* (6). On s'étonne qu'à propos de la *Théogonie* d'Hésiode ne soit pas mentionnée, au moins dans la bibliographie, l'Epopée de Kumarbi, texte hittite (d'origine hurrite) (7), dont l'existence, si elle n'affecte peut-être pas directement la question de la Nuit hésiodique, est une preuve indubitable des préparations qu'il faut admettre aujourd'hui derrière « le miracle grec ». Et quand on lit, à propos d'Héraclite, dans la thèse principale de Clémence Ramnoux : « Maîtriser les doubles sens, c'est être sage » (8), comme on se sent porté à penser qu'une cure préalable de taoïsme aiderait les interprètes modernes du vieux philosophe ionien ! Bien sûr, il ne s'agit pas alors de « sources », mais la familiarité avec un tel type de pensée serait d'un grand secours dans le cas présent, alors que l'habitude de nos philosophies paraît surtout une entrave - comme peut l'être, parfois, la pratique d'un certain style philoso-

(4) J'ai essayé de montrer (*Homère et la Mystique des Nombres*, chapitre III), qu'un ensemble de traditions propres à divers peuples occidentaux tend à faire admettre parmi eux l'existence d'une commune pensée numérique, antérieure à la séparation des peuples dits « indo-européens ». A quoi, du côté des philosophes, n'ont réagi, à ma connaissance, que ceux... de Costa Rica (*Revista de Filosofia de la Universitad de Costa Rica*, I. 2, 1957).

(5) XIV, 201, 246, 302. Je proteste contre l'idée que la grande hiérogamie de Zeus et d'Héra au chant XIV soit simplement « un conte » et qu'il faille parler de « la scandaleuse légèreté de la narration », comme le fait Clémence Ramnoux (*La Nuit*, p. 12). Les v. 347-351 laissent reconnaître, en transparence, un rituel de fécondité rurale, adapté sans doute à l'action, mais non profané.

(6) Traduit par R. Labat, *Le poème babylonien de la Création*, 1935.

(7) Publié par Güterbock, *Der Kumarpi Mythos*, Zürich-N. York, 1943.

(8) P. 72.

phique, contre lequel le lecteur innocent finit par se révolter avec véhémence (9).

Voilà terminé le quart d'heure de tortures que les érudits se réservent volontiers les uns aux autres. Mais pour dire maintenant avec quelle force Clémence Ramnoux sait prendre une idée, la suivre dans ses ramifications, la contraindre à céder tout ce qu'elle contient, je ne saurais mieux faire que d'évoquer Simone Weil qui fut, rue d'Ulm, sa contemporaine. C'est le même combat, mené avec le même acharnement. Et l'on admire sincèrement qu'elle ait choisi de se mesurer si longtemps avec quelques-uns des textes les plus difficiles de la pensée antique, parvenus jusqu'à nous, quand il s'agit d'Héraclite, dans un tel état de délabrement que l'on peut désespérer à bon droit d'arriver jamais à une reconstruction satisfaisante de l'ensemble.

GABRIEL GERMAIN.

(9) Deux de mes révoltes : *Vocabulaire et structures... chez Héraclite*, p. 360, « Sur ce fil de tradition, l'os du schéma s'habille d'une imagerie », et, *La Nuit*, p. 92, « On ne refait pas une virginité à la vision cosmogonique en retraduisant de l'ontologie dans son registre ».

LES ARTS

LES IMPRESSIONNISTES ET LEUR TEMPS, par François Mathey (*Hazan, édit.*).

Encore un livre sur l'Impressionnisme. Sans doute. Mais il suffit de lire la table des matières, en tête du volume, et les premiers chapitres, pour se rendre compte qu'il n'est pas banal et qu'il brille par son intelligence. On n'y trouvera pas, du moins en bonne place, une analyse des œuvres, ni un exposé servilement chronologique, ni une revue de détail des artistes : ces renseignements sont groupés à la fin de l'ouvrage, en un tableau et de courtes biographies. On y suivra par contre, avec un intérêt soutenu, un large exposé de synthèse où les vues originales ne manquent pas. C'est donc avec enthousiasme que je signale ce livre. François Mathey y précise que l'Impressionnisme n'est pas une école, ni un style pictural, mais seulement une attitude commune de quelques artistes en face des problèmes de leur art. Il ajoute, et il fait remarquer que si la place des impressionnistes dans l'activité artistique de leur époque était infime, par contre ils étaient plus nombreux que l'on croit. Les trois-quarts des peintres soi-disant « d'avant-garde », qui exposaient avec eux, les Brandon, les Bureau, les Colin, les Cordey, les Latouche, etc... sont aujourd'hui classés parmi les « pompiers », n'ayant fait qu'utiliser, ou cotoyer, des procédés nouveaux. De même que le « Salon des refusés » de 1863 mêlait curieusement Manet, Pissarro et Cézanne à Picard, Desbrosses et Lapostolet. On trouvait donc ensemble et les produits d'une tradition moribonde et les ferments d'un art nouveau. Car François Mathey étudie les impressionnistes comme des primitifs de la grande aventure actuelle de la peinture : « Les impressionnistes nous intéressent moins comme continuateurs de Delacroix, Courbet, Corot, mais davantage comme prophètes de la peinture moderne ».

Je trouve très attirante la façon de Mathey de présenter l'Impressionnisme dans un cadre humain, comme une école de jeunesse, d'amitié et de santé. L'amitié exceptionnelle qui lia tous les peintres impressionnistes est en effet, comme il l'écrit, « quelque chose de plus important que les équivoques plastiques ou les délectations esthétiques par lesquelles on essaie de définir l'Impressionnisme, et peut-être celui-ci n'est-il en définitive que l'histoire de ces amitiés dont le seul enjeu fut la peinture ». Ainsi le meilleur moment de l'Impressionnisme, celui où il n'avait pas encore les rigueurs ni les prétentions d'une doctrine, coïnciderait avec le meilleur moment de l'amitié des peintres impressionnistes. Mais elle ne dura pas. Van Gogh déclarait que chaque exposition était l'occasion de « désastreuses guerres civiles où l'on cherche à se manger le nez ». Nous constatons du reste que chaque exposition précipita les dissensions, les oppositions de tempéraments, bref la désagrégation du mouvement impressionniste. Il y aurait toute une thèse à écrire sur l'amitié comme moteur de la peinture impression-

niste, une histoire comparée des œuvres et des relations des hommes...

François Mathey a un excellent chapitre sur l'influence de la photographie et des estampes japonaises. A propos de la photographie spécialement, il ne se contente pas des vagues indications que donnent d'habitude les ouvrages sur l'Impressionnisme. Il cite des dates, des noms, des œuvres de photographes, et rapproche l'évolution de la photographie de la marche historique de l'Impressionnisme. Mais on regrette alors de ne pas trouver dans l'illustration de son livre, des images photographiques, nature-mortes de Niepce, sous-bois d'Adolphe Braun ou marines de Gustave Le Gray.

On aurait voulu que Mathey désignât plus fortement les deux pôles, et l'on peut dire les deux écueils de la peinture impresionniste. A ses débuts certaines relations avec la littérature qui la poussaient vers le naturalisme ou le « réalisme documentaire » (Duranty, Champfleury, Zola). Puis, à un certain stade de son évolution, le prestige de la science et sa séduction (théories de Chevreul). Il en résultera en fin de compte (chez l'orthodoxe Monet) cette « désincarnation du monde concret » que signale François Mathey, « le reflet ou la suggestion de l'objet étant plus séduisante que sa réalité qu'il néglige ». Le chapitre sur Manet est très remarquable, le situant exactement à cette limite de deux mondes artistiques, celui de la tradition et celui de l'avenir, précurseur qui s'ignorait, révolutionnaire par force, mais auquel il convient « de rendre la première place en tête de l'Impressionnisme », dont Mathey donne, au début de son ouvrage, plusieurs définitions assez peu connues. Je retiens celle-ci, d'Albert Aurier, l'un des fondateurs du *Mercure de France* : « Le vrai but, c'est encore l'imitation de la nature, non plus peut-être avec sa forme propre, sa couleur propre, mais avec sa forme perçue, sa couleur perçue ; c'est la traduction de la sensation instantanée avec toutes les déformations d'une rapide synthèse subjective ».

PIERRE GUERRE.

L'ECOLE D'AVIGNON, par MICHEL LACLOTTE (*Editions Gonthier-Seghers*).

On sait que l'école d'Avignon a été révélée lors de l'exposition des Primitifs français organisée en 1904 par H. Bouchot. Tout un travail de dépouillement d'archives et de regroupement de tableaux, dû à des érudits comme l'abbé Requin et L.-H. Labande, mit au premier rang des maîtres auparavant inconnus : Nicolas Froment, Enguerrand Charonton (ou Quarton), et l'auteur de l'intense *Pieta* de Villeneuve-les-Avignon. Mais depuis, la relève de l'érudition a été assurée par des historiens d'art de la valeur de M. Roques et de Jean Boyer. Les remarquables travaux de ce dernier ont notamment identifié l'auteur de l'*Annonciation* d'Aix, Guillaume Dombet, auteur de trois vitraux exécutés en 1444 pour la cathédrale d'Aix (Michel Laclotte estime, quant à lui, que Dombet n'était qu'un collaborateur du peintre de l'*Annonciation*).

La collection *Ecoles de la peinture* ne pouvait mieux s'ouvrir que par un ouvrage sur l'école d'Avignon. En effet, c'est une conjecture historique, l'installation temporaire des papes à Avignon, qui suscita, sous l'influence de Simone Martini, appelé par le cardinal

Stefaneschi pour décorer le palais de Benoît XII, une véritable école de peinture qui rayonne aussi bien en Catalogne ou en Bohême, qu'à Paris ou qu'en Angleterre. Soixante ans après cette première floraison, de 1440 à la fin du siècle, de nouvelles influences, flamandes (maître de l'*Annonciation* d'Aix) et du gothique international, n'empêchèrent point cependant la saveur « provençale » d'un Enguerrand Charonton (homme du Nord venu travailler dans le Midi) et aboutirent à la peinture directe et simple de Nicolas Froment, né à Uzès, un des rares peintres de l'école d'Avignon d'origine méridionale.

Avec une grande compétence, Michel Laclotte fait le point à propos de chacun des peintres retrouvés et dégage les caractères de la peinture d'Avignon. Il relève les « qualités de classicisme monumental, de retenue et d'intensité » de ses maîtres. « Lorsque les peintres de Provence découvrent un solennel équilibre entre le naturalisme nordique et le goût italien de la forme, entre le réalisme et le style, écrit-il, ils appartiennent déjà à la famille de Cézanne ».

PIERRE COLLAVET.

(*Un volume cartonné* 130 *pages*, 44 *reproductions en couleurs*)

POUSSIN : PEINTURES, par Robert Rey (*La Bibliothèque des Arts*).

Robert Rey, un des tenants acharnés, intransigeants, de la peinture figurative, a l'occasion d'exprimer avec lyrisme son admiration pour Poussin qui, plus qu'un coloriste et même qu'un dessinateur, est un « compositeur », un illustrateur de mythes, objectivant dans des personnages, des arbres et des ciels bleus et rouges, la formule *la plus figurative* du Bonheur. Le livre ne se recommande pas par la qualité de ses illustrations en couleurs, mais il vient à cette heure sinon de réhabilitation, mais où une belle exposition, longuement préparée par la conservation du Louvre, a permis de connaître plus exactement donc de pouvoir mieux juger Poussin. Il faudra pourtant, pour être juste, laisser passer ce moment d'une actualité, plus ou moins tapageuse, qui risque d'être divaguant (n'a-t-on pas déjà parlé du surréalisme de Poussin !). Est-il ce « novateur hardi » que disait Delacroix ? C'est peut-être *l'échelle* de sa peinture qui l'en empêche. Il peint des tableaux trop petits pour leur composition, bourrés de personnages, manquant quelquefois de lisibilité faute de dimension. Que l'on se représente ce que serait cette peinture, si elle avait pris l'échelle de l'*Enterrement du Comte d'Orgaz,* par exemple.

Certes, Poussin est bien le peintre de *l'Astrée* et du Chevalier Marin. Il rêve à un antique idéal, il met en scène la mythologie. Ses tableaux ressemblent souvent à des rêves : tantôt tourmentés, agités jusqu'au grouillement, tantôt au contraire calmes et presque dépressifs, tantôt cruels, tantôt érotiques, tantôt purs et tantôt orgiaques. Ajoutons que certaines figures de sa dernière manière, aux yeux exorbités et aux postures appuyées, font penser à Derain, au Picasso des « baigneuses » et à Chirico...

Faut-il, sans aller jusqu'au surréalisme, découvrir en Poussin des accents « modernes », des correspondances avec notre vision actuelle de la peinture ? Je ne le crois pas. Baudelaire demandait aux artistes de peindre la *modernité,* c'est-à-dire « le transitoire, le fugitif, le contingent ». Voilà la base de la peinture impression-

niste et de la peinture moderne. Mais Poussin est exactement aux antipodes : c'est l'immuable qu'il recherche. Mettons en face l'un de ses tableaux, quelque scène antique sous des arbres, et la *Musique aux Tuileries,* de Manet. Nous avons là le plus grand antagonisme pictural qui puisse se trouver. Faut-il regretter que Poussin, qui vivait à Rome et fréquentait les galeries des cardinaux, ne se soit pas promené aux Tuileries ? Non, car il n'aurait alors pas peint cette étrange Venus qui semble pédaler en l'air comme une figure du douanier Rousseau, ni cette croupe blanche étalée incongrument sur les épaules d'un satyre, ni cette Bacchante pâmée avec un amour à grosse tête sur le ventre, ni ce Polyphème minéral et bleuté assis sur la montagne à l'horizon du paysage. Poussin est plus singulier qu'on ne pense. La magnifique exposition du Louvre nous laisse en définitive perplexes : nous n'arrivons pas bien à intégrer le peintre à notre sensibilité actuelle. Et c'est ce qui rend notre position vis-à-vis de lui quelque peu gênée.

PIERRE COLLAVET.

(*Un volume relié toile, 30 reproductions en couleurs. Prix : 22,50 NF*).

QUERCY ROMAN (*Coll. « La Nuit des Temps ». Zodiaque*).

Les éditions « Zodiaque » poursuivent, avec ce neuvième volume, un inventaire des monuments romans dont on ne saurait assez dire tout l'intérêt. Car il s'agit, région par région, non pas seulement de monographies des principaux édifices, mais de renseignements sur les plus humbles églises, sur les moins connues qui contiennent parfois de très purs trésors d'architecture. Les photographies de Jean Dieuzaide ont quelque chose de la force et de la simplicité des murs romans, et les textes des présentateurs une ferveur émouvante. Ce volume, consacré au Quercy, met l'accent sur la sculpture. L'art roman a orné ses églises de quelques-unes de ses plus belles figures : Christ en majesté de Moissac, Isaïe de Souillac, Christ de l'Ascension de Cahors. A cause de sa parenté plastique avec cette école de sculpture, on y a joint le tympan au Christ triomphant des Enfers, de Beaulieu, qui se trouve pourtant, géographiquement, en Limousin.

Le caractère principal de la sculpture moissagaise est, quel que soit l'étirement des formes, la robustesse, une sorte de solidité terrienne et d'équilibre paysan. Il s'ajoute un soin dans le détail, un souci de travail bien fini très particulier. Cette foi pesante et minutieuse est peut-être au cœur même de l'art roman, sa saveur la plus inimitable.

P. G.

DIE WELT DES ROKOKOS, par Arno Schönberger et Halldor Soehner (*Georg D.-W. Callwey, Munich*).

Ce livre somptueux nous donne, grâce à 49 planches en couleurs et 315 reproductions d'œuvres adroitement sélectionnées, un tableau complet de l'art du XVIII^me^ siècle depuis l'architecture jusqu'à la porcelaine, depuis la peinture et la sculpture jusqu'à la tapisserie et l'orfèvrerie. Jardin enchanteur dessiné par Hubert Robert, avec en fond de décor, les villes de Canaletto, où les chinoiseries et les scènes mythologiques n'expriment pas moins le bonheur

de vivre, que les vierges, les anges et les saints. Boucher, Watteau, La Tour et Fragonard voisinent avec Tiepolo, avec Longhi, avec Hogarth, avec Goya. Car le siècle de l'*Aufklärung,* le siècle des lumières est universel, et les éléments les plus disparates d'une Europe qui, cependant, s'étend alors de l'Estrémadure à l'Oural, y communient dans un même cosmopolitisme fondé sur la raison, le culte du progrès et l'admiration de la science. C'est pour cette raison sans doute, que les auteurs ont placé en tête de leur texte, le fac-similé du titre de l'*Encyclopédie,* suivi de ceux d'œuvres de Kant, de Voltaire, de Rousseau ou de David Hume. Du haut de ce point culminant qu'est l'histoire de l'art, nous observons en effet que le XVIII^me^ siècle est un ensemble où tout se tient, comme dans le monde romain ou dans la chrétienté du Moyen-Age. Et, s'il est malaisé de distinguer où sont les vraies frontières du baroque qui règne encore sur le Danube, et du rococo qui s'étend jusqu'en Scandinavie et au-delà des bords de la Spree, une vérité éclate à nos yeux, c'est que leur trait d'union, c'est notre langue que parlent Marie-Thérèse et Frédéric II, et que l'esprit qui souffle sur l'Europe vient de France.

ROMAIN CALVET.

LE MODERN STYLE DANS LES ARTS APPLIQUES, par KURT DINGELSTEDT (*Presses Universitaires de France*).

Il y a longtemps que l'on attendait en France le premier ouvrage sur le style 1900, car, à force de le déblatérer, on finissait par le considérer, et peu à peu on admettait qu'il allait prendre sa place, qu'il fallait même qu'il la prenne, tout comme le style Empire ou le style Louis Philippe. Le mémento de M. Kurt Dingelstedt n'est certes pas une étude d'ensemble, puisqu'il ne vise que les arts appliqués ; il a été publié en Allemagne d'abord et ne contient pratiquement que des reproductions d'objets du Musée des Arts décoratifs de Hambourg. Mais il nous ouvre à plus de justice envers un art raffiné que les Anglais appellent *Arts and crafts movement,* et les Allemands *Jugendstil.* La première impulsion de ce style est venue de Ruskin et de ses amis préraphaélistes : goût de la verticalité, maniérisme gothique et symbolisme. Mais il y a aussi le rôle joué par le Belge Van de Velde, et par la mode japonaise lancée en France par les Goncourt et par l'antiquaire Bing. La céramique japonaise inspire l'atelier de Glatigny et Emile Gallé, tandis qu'à la porcelaine les Scandinaves ajoutent le tissage. L'influence des formes végétales de la nature se manifeste aussi bien dans le meuble que dans l'imprimerie ou dans la bijouterie. Chacune des reproductions de ce petit livre donne envie de pouvoir un jour feuilleter un grand album sur le *modern style* dont Kurt Dingelstedt donne une rapide vue d'ensemble.

PIERRE COLLAVET.

(*Un vol cartonné, 48 pages, 20 reproductions, dont 4 en couleurs. Prix : 6,80 NF*).

INTRODUCTION A LA PEINTURE CONTEMPORAINE (*Le Jardin des Arts*).

Dans la confusion des galeries et des expositions, comme des polémiques suscitées par certains créateurs, on peut imaginer les

hésitations, peut-être le désarroi de tout homme, intéressé par l'art de son temps, et qui désire avoir une vue, la plus juste possible, de la peinture contemporaine. La revue mensuelle *Le Jardin des Arts* se départit de sa formule habituelle pour consacrer un numéro spécial à la peinture moderne sous le titre *Introduction à la peinture contemporaine.* « Ce numéro, annonce une note liminaire, a été conçu avec le souci de créer un instrument d'initiation pour tous ceux qui désirent comprendre avant de juger ». Un article, court mais remarquable, de Georges Limbour, détache la peinture des nouvelles images modernes nées du machinisme, de la vitesse et de la science. Limbour montre que ces images n'ont aucune influence directe sur la peinture. C'est un nouvel aspect de la conscience qui a entraîné un nouvel aspect de la peinture. Les artistes ne s'attachent pas à représenter les changements radicaux du monde extérieur, ils en cherchent plutôt les formes éternelles, mais les rapports entre les choses et leur conscience ont été totalement transformés par le progrès technique. Et les peintres du XX^me^ siècle, loin de se cantonner dans un modernisme de décor, ont voulu, au contraire, libérer l'art de toute limitation. C'est l'objet de l'article d'Alain Jouffroy qui écrit : « La grande découverte des artistes du XX^me^ siècle, c'est qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi. Rien n'échappe à l'art, rien ne peut échapper à l'œil et à l'esprit poétique d'un artiste ». Jouffroy montre les deux grandes directions de la peinture contemporaine : le tableau en tant qu'objet, et le tableau en tant que projection d'une pensée. Peinture décorative ou peinture poétique, Luce Hoctin et Françoise Choay étudient depuis 1905 l'évolution et les tendances d'un art qui a été, depuis cette époque, au centre des préoccupations esthétiques des hommes. Des biographies de peintres, des notes sur les collectionneurs et les marchands, un article amusant sur la permanence de la critique réactionnaire (avec exemples) complètent ce numéro du *Jardin des Arts,* dont l'illustration est significative. Le tout orienté, tout de même, sur la peinture non figurative.

P. E.

(92 *pages, nombreuses illustrations en noir et couleurs. Prix :* 5 *NF*).

LE ROMAN DE L'ART VIVANT, par Florent Fels (*A. Fayard*).

Il ne faut pas chercher dans ce recueil une documentation étendue sur les œuvres des quelques vingt peintres qui en sont l'objet, ni même une biographie détaillée. Nous sommes là au royaume de l'anecdote où Florent Fels est maître. Le titre de l'ouvrage est emprunté à une pensée de Courbet. Ce *Roman de l'Art Vivant* commence avec Claude Monet et finit avec Bernard Buffet. Les meilleurs chapitres, à mon sens, sont consacrés à Pascin, à Gromaire et à Dufy. Florent Fels, enfant, sagement assis à la table de sa grand'mère, y a vu Renoir plaisanter la servante ; il a rendu visite à Monet : « Comme s'il fallait comprendre la peinture ! lui disait celui-ci, alors qu'il faut simplement aimer ». Il a les mêmes entretiens maintenant avec les moins de trente ans, avec Buffet, avec Trabuc, flaire et suscite les anecdotes. Il faut lire la façon dont le douanier Rousseau s'y prenait pour ses portraits, ou encore les précautions qu'imaginait la prudente mère d'Hermine

David pour décourager la concupiscence de ses compagnons de sortie. Le récit de la rencontre de Lucie Valore et du pauvre Utrillo est étincellant. De temps à autre, Fels laisse apparaître la densité d'une pensée, puis bien vite la chasse : « Il me faut revenir à l'anecdotique ». Et, pour notre plaisir, Fels a sélectionné dans son inépuisable répertoire, d'exceptionnelles anecdotes.

ANDRÉ PHILOPAL.

TROIS PEINTRES BULGARES : Tsanko Lavrenov, Vesselim Staïkov, Vladimir Dimitrov (*Editions BX, Sofia*).

Ces trois albums nous apportent l'expression des thèmes nationaux bulgares. Ils appartiennent au passé. Ces artistes, dont deux sont nos contemporains immédiats ont conçu leur œuvre en dehors de tout échange actuel, en dehors de tout climat plastique. Nous serons toujours plus sensibles, par tempérament, à l'œuvre un peu naïve de Lavrenov (quelque peu Chagallesque) qu'aux peintures du *Maître* Dimitrov, dont l'œuvre nous atteint mal en reproduction malgré de riches étrangetés. Plus sensibles aussi aux eaux fortes de Staïkov, nerveuses, radieuses, qu'à ses bois gravés. En feuilletant ces albums nous sommes frappés par une *réalité* nouvelle, exotique, perceptible à travers le travail du peintre, travail dont l'acheminement va vers l'effacement et non la recherche formelle.

Nous pouvons dire avec certitude que les peintres bulgares ne sont pas encore passé par la *crise* moderne, le « marché » de la peinture est impensable en Bulgarie et dans les démocraties populaires, seul demeure possible le progrès pour des artistes confrontant leurs recherches, évitant le mot d'ordre, la concession : dangers aussi graves, sinon plus, que l'abracadabras d'une peinture mercantile comme nous avons ici même trop souvent l'occasion d'en voir. Ceci dit, tout nous invite à envisager cette peinture comme l'expression réussie d'une sensibilité, d'une personnalité. Cette personnalité étant manifeste dans le temps, non seulement dans la contemporanéité, laquelle montrerait faussement des ruptures, des repentirs, jamais une continuité.

En ce qui concerne Vladimir Dimitrov, par exemple, on s'aperçoit bien vite que sa carrière avait un but précis, que la peinture pour lui n'était que le moyen d'exaspérer un sentiment national. L'amour des paysages, des types, des formes naturelles ne s'explique pas chez lui simplement par un choix plastique, mais par une nécessité : et ceci correspond parfaitement aux formes choisies par les autres arts à la même époque bulgare. Exprimer les misères de la paysannerie, dire les traits d'une nation en conflit, cela était le travail d'une sorte de peintre-citoyen, et en relisant l'histoire de la Bulgarie on comprend pourquoi ce type d'artiste y a été si fréquent, et pourquoi les auteurs de ces albums que nous avons sous les yeux sont embarrassés encore de critères extra-picturaux, de préjugés. Quand un combat est fini, un autre commence. Nous attendons, maintenant que nous connaissons les sources et les traditions de la peinture bulgare, l'élan des jeunes peintres vers une libération plastique, instrument indispensable d'une culture sans laquelle il n'est pas de vie collective.

JEAN TODRANI.

DOCUMENTS

JAPON, par Fosco Maraini (*Ed. Arthaud*).

Dans l'admirable tétralogie qu'il a consacrée à Alexandrie ville mythique, ville du mirage, Lawrence Durrell a tenté de recréer une climatisation spirituelle où l'homme retrouve, à travers les démarches oscillantes de ses dieux, le visage de sa nécessité. Dans « Cléa », il définit sa tentative comme un « acte de divinisation par les entrailles » car, comme il l'écrit, « tous les grands livres sont des excursions dans la piété ». Le *Japon* de Fosco Maraini est une de ces excursions. Son expérience spirituelle de l'Orient s'est prolongée dix ans durant et dans un moment où le mouvement même de l'histoire semblait nier ou du moins profondément affecter l'enracinement du Japon dans une tradition divine qui rappelait davantage le panthéisme hellénique que la chrétienté des temps modernes. Et pourtant l'histoire n'a rien arraché, fondamentalement, à un ensemble de valeurs qui, à en juger par la faveur actuelle du bouddhisme zen, du nô, ou même de formes moins nobles de la sensibilité nippone, semblent représenter pour l'Europe une voie possible de renaissance. Cette expérience spirituelle est d'autant plus riche qu'elle s'opposait, chez ce florentin nourri de culture méditerranéenne, à un sens très vif et très charnel des grands moments de la civilisation latine. Le Japon n'a pas conquis Fosco Maraini ; il l'a contaminé, et à la manière de la peste agissant sur des mécanismes inconscients du rêve et de l'instinct, il a insidieusement pris possession de lui, l'envoûtant sans jamais pourtant l'arracher aux racines premières de sa culture. Lawrence Durrell, que je citais tout à l'heure, déclarait récemment à Edgar Morin : « Je prévois une religion mondiale, peut-être un mélange de toutes les religions parce que toutes les religions sont très proches ». La quête japonaise de Maraini n'ouvre pas sur une perspective différente. Le cheminement spirituel des divers peuples révèlent partout cette obsession du sacré que le Japonais a inséré dans la vie quotidienne, dans un perpétuel échange de l'homme avec la nature et avec la matière, alors que l'Occident, intoxiqué par le péché originel, par le sentiment d'une culpabilité fondamentale en face de la création, a perdu presque tout contact avec ce qui n'est pas l'homme et qu'il a posé en termes de morale un destin qui ne se conçoit qu'en terme de métaphysique. D.-H. Lawrence n'avait pas, du Mexique, rapporté d'autre enseignement.

L'ouvrage de Fosco Maraini se déroule sur trois plans : c'est d'abord l'évocation d'un voyage qu'il fit en 1954, voyage au cours duquel il retrouve le Japon qu'il a connu dix ans auparavant, et qu'il redécouvre après que la mémoire, la méditation, la fréquentation des œuvres aient transformé ce qui avait été sa première vision. Puis, au-delà de ces dix ans d'absence, il retrouve, à travers les êtres qu'il a aimé, dans les rues qu'il avait interminablement parcourues, dans le silence des temples où il avait rencontré les dieux de l'Orient, le moment de sa première confrontation avec le Japon. Enfin, au-delà de ces deux irruptions personnelles, il retrouve l'ensemble d'une civilisation qui fut davantage d'ailleurs le carrefour de civilisations diverses que le noyau proprement original d'une culture.

Mais au-delà de cette composition apparente, ce *Japon,* écrit comme un roman dont les protagonistes sont successivement le paysage, les dieux, les villes, les femmes et les hommes du Japon, est bâti selon une investigation beaucoup plus complexe, comparable à une stratification géologique, où, de la donnée sensible saisie avec une extraordinaire acuité, l'auteur s'enfonce vers une réalité intérieure que seule une longue familiarité avec l'âme orientale lui a permis d'approcher et qui, comme la beauté, est d'ordre initiatique ; « on la mérite, elle est le prix d'une longue et parfois pénible quête, elle est intuition dernière, possession jalouse ». Ainsi, d'approche en approche, et par une sorte de magie faite à la fois de méditation et de passion, Fosco Maraini a ressuscité un univers mental et une vision de l'homme-dans-le-monde-et-par-le-monde, fondamentalement différents des nôtres. Mais cette image de l'homme part toujours du paysage concret, de la matière, de la saison sensible, de l'espace souffrant ou heureux ; citons au hasard et parmi bien d'autres analyses fascinantes ce qu'il écrit du thé : « L'univers japonais baigne dans le thé comme la nôtre dans le vin. Chez nous le vin touche au cœur même de l'univers, se transformant dans le sacrifice de la Messe en sang du Christ. Dans le vin, l'homme occidental ne voit pas seulement le doux miracle de l'ivresse, mais l'un des liens les plus profonds et les plus secrets avec l'âme invisible des choses. L'antiquité avait déjà consacré cette alliance par le mystère de Dyonisos et de Bacchus. Les chrétiens ont complètement transformé le sens, l'esprit et les symboles de l'eucharistie, mais le vin est resté un breuvage sacré. Le lien qui, dès l'origine, s'est établi entre le bouddhisme et le thé n'est pas dû au hasard. Le thé, qui rend l'esprit lucide sans troubler les sens et élève l'homme au-dessus de lui-même au cours de ses longues méditations nocturnes, pénètre au cœur même de la vie spirituelle. Il donne une perception cristalline où chaque élément de la vie intellectuelle apparaît plus significatif. Le thé change nos relations avec le temps, mais c'est en suspendant ou en intensifiant à la fois le temps et la durée comme si nous étions plus près du secret des choses. Le risque, avec le vin, est de retourner aux balbutiements de l'enfance. Les dangers du thé résident dans un rétrécissement et une raréfaction de l'expérience dans une séparation toujours plus éthérée de l'intellectuel de l'être dans sa plénitude. On arrive alors à un esthétisme pur, ascétique : un pas de plus, c'est le nirvana ».

Salvador de Madariaga évoquait récemment à propos d'Albert Camus cet antagoniste permanent de l'intelligence et du cœur qui constitue un des déchirements de l'homme occidental. Entre les exigences du lyrisme et celle de la clarté, entre les voies divergentes de l'abstraction et celles de l'incarnation, le *Japon* indique les divers visages d'une essence commune. Nul, mieux que Maraini, n'aura su les dépeindre et montrer de quelle lumière ils peuvent éclairer notre propre tragédie.

CLAUDE METTRA.

JAPON JAPONAIS, par Charles-Henri Favrod. Photographies de Yoichi Midorikawa (*Editions Clairefontaine*).

L'album que Charles-Henri Favrod et Yoichi Midorikawa ont consacré au Japon et aux Japonais est un des plus précieux et des plus originaux de cette collection Clairefontaine, qui s'efforce depuis bien des années de renouveler la signification même du livre photo-

graphique et dont on ne soulignera jamais assez l'importante contribution à l'intelligence de l'image.

On sait l'extraordinaire qualité de la photographie japonaise. Très différent dans son esprit même de l'admirable Japon que Werner Bishopp publia voici quelques années, la sélection photographique de Yoichi Midorikawa est très visiblement influencée par le cinéma. Les images y ont plus de passion que de beauté, plus de chaleur que d'achèvement plastique. Libérée de l'obsession esthétique, l'image se charge de sympathie, de pitié profonde, d'aventure humaine. Sous leurs masques, si difficiles à déchiffrer pour un étranger, les peuples comme les êtres ont leur épaisseur. C'est elle que Yoichi Midorikawa a su traduire avec amitié et pudeur.

Le texte de Charles-Henri Favrod qui tente de nous restituer la tonalité originale de l'âme et de l'histoire japonaises, son bloc-notes de l'étranger qui précise certains aspects particuliers de la vie quotidienne, enfin les légendes empruntées à un voyageur hollandais du XVIIIme siècle, et l'habile agencement graphique de ces divers éléments constituent un petit chef-d'œuvre d'intelligence.

Il était difficile en si peu de pages de décrire sans simplifier, de définir sans abstraire ; Charles-Henri Favrod a su rendre sensibles les divers visages du peuple, de la culture et même de la philosophie japonaise avec tant de concision que, suivant la pente naturelle du texte, le lecteur prolonge de lui-même l'indication fournie par l'auteur ; en quoi ce livre obéit à cette démarche de l'art et de la pensée japonaise qui « comme un pont mène le lecteur d'un spectacle en sa saison vers une idée plus profonde ».

CLAUDE METTRA.

JAPON, par YÉFIME (*Coll. « Petite Planète », Editions du Seuil*).

Ce volume est un des meilleurs d'une collection dont nous avons souvent signalé l'intérêt. Il en illustre les qualités : dans la rédaction, un texte alerte, écrit avec esprit, mais plein de renseisignifiantes, d'un prix modeste et d'un format maniable, fait pour signifiantes, d'un prix modeste et d'un format manibale, fait pour être glissé dans la poche, sous la main de son lecteur. Yéfime nous met en présence de la situation angoissante du Japon actuel : un pays qui avait rêvé, depuis ses îles étroites et surpeuplées, d'être le maître asiatique de l'Asie, et qui, aujourd'hui, après la défaite de 1945, est acculé de toutes parts à la mer et doit résoudre le problème de sa survivance. « Situation théoriquement intenable mais dans laquelle, grâce à ses talents et à son énergie, il retrouve des moyens d'exister ». Ses moyens, il semble que le Japon les a découverts, une fois de plus, dans le « répertoire » historique de sa civilisation. Ses traditions n'ont cessé de marquer son décor. La nature, dont les paysages, les jardins, les montagnes, les temples sont souvent des lieux vénérés pour leurs souvenirs religieux ou poétiques. La maison des hommes, où tout est réglé par l'étiquette, le savoir-vivre, la discrétion et le goût. Yéfime fait suivre avec un humour sympathique les heures d'un Japonais moyen, ses occupations et les réflexions que lui suggèrent la littérature ou la politique. Le Japon s'en est remis à une assez curieuse démocratie du soin de penser son avenir, mais le « mal du siècle » de sa jeunesse, avivé par le barrage racial que le monde entier, ou presque, lui oppose, est le signe alarmant de son instabilité.

PIERRE COLLAVET.

LE NOUVEAU *BOEING JET*

"INTERCONTINENTAL"

1er JET
capable de relier
Paris - New York
SANS ESCALE

2 fois plus vite : A 1000 Km/h. il relie PARIS-NEW-YORK en 8 heures au lieu de 14. Au retour, la traversée est encore plus brève : 6 h. 45 au lieu de 11.

2 fois plus spacieux : Le nouveau BOEING Jet "Intercontinental" (140 Tonnes) peut transporter jusqu'à 189 passagers. AIR FRANCE a limité le nombre des places en vue d'offrir un confort inégalé.

Avant un an, les principales lignes du réseau long-courrier d'AIR FRANCE seront desservies par le nouveau BOEING Jet "Intercontinental".

AIR FRANCE

BOEING "INTERCONTINENTAL" ET CARAVELLE LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

Consultez votre Agent de Voyages ou AIR FRANCE

MARSEILLE - 9, Av. Général Leclerc - Tél. 62.38.63

LANVIN
PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE